Роман Якобсон РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ

Роман Якобсон

РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ

ЯЗЫКОВЕДЫ
МИРА

Роман Якобсон

РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
ВЯЧ. ВС. ИВАНОВА

СОСТАВЛЕНИЕ И ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ
ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
М. Л. ГАСПАРОВА

МОСКВА
ПРОГРЕСС
1987

ББК 83.3Р
Я 46

Якобсон Р.
Я 46 Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. -М.: Прогресс, 1987. 464 с., [12] л. ил. — (Языковеды мира).

Сборник трудов выдающегося филолога нашего времени Романа Якобсона содержит работы по проблемам поэтики художественной литературы и фольклора, которые иллюстрируются преимущественно на русском и советском классическом материале. Наряду с работами фундаментальными, такими, как «Основа сравнительного славянского литературоведения», «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» и др., в сборник включены работы, анализирующие творчество Пушкина, Тургенева, Блока, Хлебникова, Пастернака, Маяковского, а также Гёльдерлина и Блейка.

Я $\frac{4603000000-546}{006(01)-87}$ 73-87 ББК 83.3Р

Редакция литературы
по философии и лингвистике

ПОЭТИКА РОМАНА ЯКОБСОНА

1

В истории поэтики есть имена, неотрывно связавшие себя с этой областью, пограничной между наукой и словесным творчеством, – Аристотель, Буало, Ломоносов... Не будет преувеличением, если к подобному перечню мы теперь прибавим и имя Романа Якобсона. Правда, в отличие от названных ученых и поэтов он не успел завершить сочинение, где предполагал полностью изложить свои взгляды, в том числе и касающиеся поэтики. Но по частям это здание возводилось на протяжении всей его жизни – с заметной приверженностью к одним и тем же основным темам. Оттого и обзор его трудов по поэтике уместно построить вокруг этих тем, которых он касался в разные периоды. Если читатель вспомнит общую канву научного пути Романа Осиповича Якобсона, очерченную во вступительной статье к тому его языковедческих сочинений[1], то ему будет легче представить себе, какое место занимала каждая их этих тем в его творчестве в то или иное время. Но какой бы из этих тем Якобсон ни занимался с наибольшей энергией, всегда в поле его зрения оставалась необходимость живой связи лингвистики и поэтики. Он настаивал на том, что без понимания роли разных уровней языка в поэзии нельзя до конца понять язык ни в его функционировании, ни в истории; поэтому поэтика всегда оставалась для него пробным полем, экспериментальным простором для лингвистики. Вместе с тем он считал невозможным построить серьезную описательную и историческую поэтику без опоры на лингвистические выводы. Оттого языковедение и поэтика для него были близнецами, неразлучимость которых он не переставал доказывать.

2

Начиная с относительно небольших фольклорных речений-пословиц, собиранием которых будущий ученый увлекается, едва научившись писать, Якобсон уже в самых коротких образцах народного словесного искусства находил примеры выразительных звуковых построений. Позднее в соответствии с идеями специалистов по детской психологии он будет искать в этом раннем собирании пословиц залог своего будущего. «Шестилетний мальчик, зачарованный этими формами, промежуточными между языком и поэзией, был принужден задержаться на грани, отделяю-

[1] См.: И в а н о в Вяч. Вс. Лингвистический путь Романа Якобсона. – В кн.: Я к о б с о н Р. Избранные работы. М., «Прогресс», 1985, с. 5–29.

щей лингвистику от поэтики»[2]. Якобсон увлеченно вспоминал, как мальчишеское воображение занимал загадочный «*бедный Макар*»: на него «*все шишки валятся*», кажется, что это – кусок какой-то пропавшей повести, где он был героем; «детский интерес к Макару никогда не забывался; я, бывало, твердил *ка́ра Мака́ра* и громко восклицал присказку, посвященную тому же персонажу: *Куда́ Мака́р теля́т не гоня́л*, где как бы невольно отбивается ударение на четырех сильных *а́*. И отчего это злосчастный малый должен был бродить по всему свету?»[3] Как напоминает начинающий ученый, собирающий городской фольклор, будущего поэта, который почти в те же годы заслушивается музыкой этих речений, а много лет спустя заставит их жить в своих стихах вместе с разросшимся гулом ударных *а́*:

И га́м ворва́лся б: «Ли́вень за́слан
К чертя́м, *куда́ Мака́р теля́т*
Не га́нивал...» И со́лнце ма́слом
Асфа́льта б залило́ сала́т[4].

Поразившие мальчика Якобсона (и, добавим, школьника Пастернака, о чьих гимназических годах в цитированных стихах напоминает и «грохот вокабул», и «латынь ливня», и образ горячего асфальта) четыре ударных *а́* в народной присловице о Макаре у Пастернака разрастаются в двенадцать таких *а́* под ударением (из четырнадцати ударных слов только двум особенно значимым именам существительным – *ли́вень* и *со́лнце* – разрешено не участвовать в общем хоре). Недаром в середине 30-х годов (через несколько лет после написания приведенных выше стихов) Пастернак сошлется на подобные народные речения, когда во время литературной дискуссии ему понадобится объяснить суть поэтической образности.

Точно так же Якобсон в одной из поздних своих работ (написанной в 1968 г.) приводил русскую пословицу («Табак да баня...») и загадку («Шла свинья из Питера...») в качестве миниатюрного средоточия основных проблем поэтики: в таких текстах видел он пример отчетливого звукового и грамматического построения, которое – как, по его мысли, например, и «Кузнечик» Хлебникова – может при всей своей изощренности быть ненарочитым, лежащим за порогом сознания автора и слушателя[5]. К числу шедевров разбора звуковой (фонологической) и грамматической структуры короткого художественного текста принадлежит одна из последних работ Якобсона (1972 г.), посвященная русской поговорке *Первый блин комом* (а также и связанному с ней приветствию *С первым блинком!*)[6]. В упомянутой статье раскрыта связь фонем и их сочетаний в первых двух словах поговорки, роль падежных форм при эллиптическом

[2] Jakobson R. Retrospect. – In: R. Jakobson. Selected Writings, IV. The Hague-Paris, 1966 (сокр. SW, IV), p. 637.
[3] Там же, p. 638.
[4] Пастернак Б. Избранное в двух томах, т. I. М., 1985, с. 319 (курсив и расстановка ударений мои). При видовом изменении огласовки и ударения корня в форме *га́нивал* выступает ударный гласный *а́*, соответствующий отмеченной Якобсоном и сохраненной Пастернаком ударной схеме основной присказки.
[5] Jakobson R. Subliminal verbal pattering in poetry. – In: R. Jakobson. Selected Writings, III. The Hague–Paris–New York, 1981 (сокр. SW, III), p. 136–147.
[6] Jakobson R. Notes on the make-up of a proverb. – SW, III, p. 712–716.

отсутствии глагола. В таких статьях Якобсон выступает одновременно и как мастер новой науки – паремиологии, исследующей структуру коротких текстов типа пословиц, – и как один из зачинателей современной лингвистики текста. Благодаря тому развитию науки, которое делает целый текст (а не слово или сочетание слов в предложении) основным предметом языковедческого исследования, изучение предельно коротких текстов привлекает особое внимание. В таких текстах (в частности, тех, что, как пословицы и поговорки, составляют объект паремиологии) относительная количественная простота (малое число элементов) делает возможным почти исчерпывающее описание. Ведь если для разбора трехсловной поговорки *Первый блин комом* при всей сжатости якобсоновского изложения понадобилось три страницы большого формата, то насколько увеличиваются трудности по мере увеличения длины и сложности построения. Понятно, что выбор такого относительно простого предмета изучения нельзя не считать удачей ученого. В этих случаях и труднейшая проблема обнаружения значения текста частично облегчается изначальной связью подобных фольклорных речений с обрядом: так, и *Первый блин комом*, и противоположное по духу (но не по звуковому обличию!) приветствие *С первым блинком!* входили еще недавно в словесную часть великорусской масленичной обрядности (в отличие, добавим, от поэтического «С первым снежком!», использующего ту же языковую модель в новом контексте). В качестве наглядного примера глубокого проникновения Якобсона в эту область русской паремиологической поэтики сошлемся на два его открытия, касающиеся древненовгородской словесности. В одной из берестяных грамот сразу же после ее обнаружения в 1952 г. он распознал особого рода загадку, известную и до того из собраний русского фольклора[7]; в другой грамоте – «озорной издевке», верно истолкованной археологом А. В. Арциховским, Якобсон в статье 1980 г. выявил то же расположение слогов и ударений, что и в русском поговорочном стихе: **невѐжа писа́, неду́ма каза́...** (‘невежда писал, неразумник вещал...’) ◡ –́ ◡ ¦ ◡ –́ / ◡ –́ ◡ ¦ ◡ –́. По выводу Якобсона, самая изощренная передача текста, написанного так, что все согласные представлены на верхней строке, все гласные – на нижней, как и отбор двусоставных слогов, «свидетельствует о существенной роли силлабизма в построении всего текста. Далее обращает на себя внимание закономерное распределение словесных ударений, падающих, с одной стороны, на второй слог каждого из трех пятисложных сегментов, а с другой стороны, на конечный слог в первых двух и, очевидно, в третьем сегменте, всех трех снабженных грамматической рифмой. Стих пятисложных сегментов, «двустопный каталектический амфибрахий», согласно ученой номенклатуре, совпадает с характерной разновидностью русского народного поговорочного склада: «У на́ших зяте́й / нема́ло зате́й», «Гляди́т на меня́, / как чорт на попа́»[8]. Для того, чтобы воссоздать древненовгородскую народную словесность по отдельным дошедшим до нас обломкам, понадобились все познания Якобсона в области поэтики русского фольклора. Как сформулирует это Якобсон в одной из главных своих работ (1958– 1959) о лингвистике и поэтике, «в фольклоре можно найти наиболее четкие и стереотипные формы поэзии, особенно пригодные

[7] Jakobson R. Vestiges of the earliest Russian vernacular. – In: R. Jakobson. Selected Writings, II. The Hague–Paris, 1972 (сокр. SW, II), p. 616–617.

[8] Якобсон Р. Русские вирши XIV века. – In: R. Jakobson. Selected Writings, VI, part 2. Berlin–New York–Amsterdam, 1985 (сокр. SW, VI–2), p. 414–415.

для структурного анализа»[9]. В то же время интерес к фольклорным речениям, вкрапливаемым (как поговорки) в обычную речь, вел Якобсона по пути, менявшему обычное понимание и языка, и фольклора. Как замечает Якобсон (который сам говорил и писал на шести языках), можно очень хорошо знать язык, но не понимать смысла поговорочных оборотов, который определяется языковым кодом: «Пословица – это одновременно самая большая целиком закодированная единица, встречающаяся в нашей речи, и самое короткое поэтическое сочинение »[10].

3

Изучая паремиологические единицы – пословицы, поговорки, загадки, – Якобсон уже в молодости столкнулся с проблемой, которой ему пришлось вплотную заняться вместе со своим товарищем по фольклорным исследованиям П. Г. Богатыревым, участвовавшим вместе Р. Якобсоном и Н. Ф. Яковлевым в общей работе по сбору образцов народной словесности. В совместной работе двух ученых, впервые напечатанной в 1929 г., было обосновано понимание фольклора как коллективного творчества[11]. На смену обычному до того подчеркиванию индивидуального начала в фольклоре приходит установление цензуры всего сообщества. Сочиняются или воспроизводятся такие тексты, которые удовлетворяют требованиям этой цензуры; все остальные нововведения решительно отвергаются. Критерий удовлетворения требованиям цензуры сообщества в фольклористике соответствует критерию удовлетворения требованиям грамматической правильности в лингвистике. В те же годы, когда писалась статья Богатырева и Якобсона, в исследовании В. Я. Проппа[12] на материале русской волшебной сказки было показано малое число основных ее строевых элементов («функций», т.е. отношений) и соответствие всех сказочных текстов общей инвариантной структуре. Оценивая позднее (в 1944 г.) эти выводы Проппа, Якобсон в статье, дававшей одну из первых характеристик работы, которой через 20 лет предстояло трансформировать мировую фольклористику, находил в ней иллюстрацию намечавшейся им общей закономерности: «Социализированные части духовной культуры, как, например, язык или сказка, подвержены более строгим и единообразным законам, чем области, где господствует индивидуальное творчество»[13]. К той же мысли Якобсон возвращается и в итоговых своих «Беседах» с К. Поморской, когда он замечает, что только благодаря открытию первостепенной роли своего рода коллективного творчества в создании и преемственной передаче «народной словесности получают наконец объяснения такие явления, как глубоко общие черты фольклорной поэтики, в частности ограничительный отбор сюжетных схем, вскрытый в замечательном труде Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970) о морфологии

[9] Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. – В кн.: «Структурализм: "за" и "против"». М., «Прогресс», 1975, с. 218.

[10] Jakobson R. Retrospect. – SW, IV, p. 637.

[11] Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Фольклор как особая форма творчества. – В кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., «Искусство», 1971, с. 369–383. Ср. также: Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Вклад Р. О. Якобсона в славянские и индоевропейские фольклорные и мифологические исследования. – В кн.: Roman Jakobson. Echoes of his scholarship, ed. D. Armstrong, C.H. van Schooneveld. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977, (сокр. Echoes), p. 167–191.

[12] Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928; 2 изд. М., "Наука", 1969.

[13] Jakobson R. On Russian fairy tales. – SW, IV, p. 91.

сказки»[14]. Из этих высказываний Якобсона напрашивается вывод, что возможно создание и описание нескольких принципиально отличных поэтик, каждая из которых зависит от социальных условий функционирования данной поэтической системы. Наряду с фольклорной поэтикой, где тщательно отбираются общие схемы, возможна и поэтика сугубо индивидуальная, на которой предельно мало сказываются ограничения, налагаемые сообществом в данное время. Можно представить себе и целый ряд промежуточных случаев. По мысли П. Г. Богатырева и Р. О. Якобсона, литература в отличие от фольклора ориентируется на индивидуальное творчество безотносительно к тому, как оно воспринимается в данный момент коллективом. Не принятое коллективом в данный момент может актуализироваться и быть высоко оценено (и даже вызвать массовое коллективное воспроизведение в эпигонской или подражательной литературе) в позднейшее время, как, например, в случае Норвида и Лотреамона, упоминаемых в этой связи Якобсоном и Богатыревым. Для фольклора на первый план выдвигается понятие функции. Все, что не функционально, коллективом отвергается, тогда как в литературе сохраняются произведения или отдельные формы, функции которых в данный момент коллективу неясны. Фольклорное произведение становится фактом лишь при возможности его исполнения перед аудиторией, тогда как литературное произведение не зависит от его исполнения (в стиховедческих работах Якобсон отстаивал также идею независимости стиха от его чтения). Предметом литературоведческого анализа в идеальном случае является текст, тогда как фольклористический анализ должен прежде всего выявить схему, лежащую за целой совокупностью текстов.

Согласно подходу, утвердившемуся в лингвистике благодаря Хомскому, язык понимается как порождающее устройство, работа которого делает возможным создание данного конкретного текста. Но в то же время – на этом Хомский, считающий себя и последователем Гумбольдта, настаивает постоянно – в каждом применении языка раскрываются огромные творческие возможности говорящего. В обоих этих утверждениях – и в принятии порождающего механизма, объясняющего общую схему, лежащую за конкретными текстами, и в признании значимости творческих возможностей говорящего – Хомский принадлежит к поколению лингвистов, испытавших воздействие Якобсона[15]. Взаимопроникновение лингвистики, поэтики и фольклора, занимавшее Якобсона на протяжении всей его жизни, становится все более очевидным. Малые формы фольклора, такие, как поговорки, одновременно воспроизводятся как готовые части языкового текста и служат минимальными художественными сочинениями. По мере увеличения сложности фольклорного текста степень его вхождения в языковое наследие (передаваемое, а не сочиняемое заново) меняется, но это можно сказать и о любом тексте, не только фольклорном.

Соотношение индивидуальной поэзии и фольклора Якобсона занимало начиная с первых его работ по поэтике. Это видно и в его раннем сочинении о Тредиаковском, прочитанном в начале 1915 г. девятнадцатилетнем студентом в Комиссии по народной словесности при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. В этом докладе, текст которого сохранился и был напечатан Якоб-

[14] J a k o b s o n R., P o m o r s k a K. Dialogues. Paris: Flammarion, 1980, p. 14.
[15] Ср. прямое его свидетельство о воздействии на него Якобсона: A Tribute to Roman Jakobson 1896–1982. Berlin–New York–Amsterdam, 1983, p. 81–83.

соном в качестве приложения к одному из томов его сочинений[16], есть много тонких наблюдений над русским фольклорным стихом. В особенности интересна постановка вопроса о стихе разных фольклорных жанров (в том числе и пословиц; к этой последней проблеме Якобсон вернется незадолго до своей кончины, размышляя о слоговой структуре текста в упомянутой новгородской берестяной грамоте с озорной издевкой), в частности «лубочного» (раешного), которым Якобсон много занимался позднее. Особенно примечательны разбираемые Якобсоном рифмы-ассонансы лубочного стиха типа *Потап–топтать, Филип–пилить, Сава-сала* и т.п. В докладе был поставлен вопрос о связи русской литературной рифмы с фольклорной, который сохраняет свою остроту и для поэтической теории (достаточно вспомнить труд М. Л. Гаспарова и выдержавшую два издания книгу о русской рифме поэта Д. Самойлова), и для практики русской поэзии до самых последних лет. Сам Якобсон не переставал заниматься лингвистическим аспектом русской рифмы, которой посвятил особую работу.

Каждая из взаимодействующих стихий или типов поэтики – фольклорная и индивидуально-литературная – для молодого Якобсона была совершенно конкретной. Как он вспоминал позднее, фольклорные «тексты были для нас не столько фрагментарными документами прошлого, сколько живыми произведениями, захватывающими как исполнителей, так и слушателей. Все яснее было, что, как бы ни менялся фольклорный текст в зависимости от местных условий, все же русский фольклор живет полной жизнью не в одних лишь "медвежьих углах", а и в нашем непосредственном окружении и что среда, в которой он живет, противопоставляет нашим требованиям и воззрениям свою фольклорную эстетику и мудрость. Независимость фольклорной среды поражала нас на каждом шагу нашего собирательства, и в этом отношении опыт фольклориста в недалеких околотках был нередко наглядней и богаче, чем в далеких окраинах. Само соприкосновение с фольклорной структурой воочию показывало, что древнейшие элементы в состоянии сохраняться и непросредственно переживаться даже в окружении, далеко ушедшем от тех жизненных условий, которые все еще доживают свой век в захолустьях»[17]. Когда П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон и Н. Ф. Яковлев в 1915–1916 гг. предприняли сплошное описание фольклора Верейского уезда Московской губернии, новым в методологическом отношении в их работе явилось включение всех фольклорных жанров, бытующих в этом уезде и входящих в актуальный репертуар коллектива: сказок, песен, частушек, пословиц и поговорок, загадок, поверий, обрядов и обычаев. Исследователей особо занимало и преломление текущих событий в фольклорных формах. Они не только хотели описать существующий инвентарь этих форм, но и описать фольклорные средства отражения жизни коллектива.

При интересе молодого Якобсона к живой поэтике русского деревенского фольклора его не могла не взволновать работа 1908 г. Блока (его студенческое дипломное сочинение) о поэзии народных заговоров и заклинаний. В статье Блока на него произвело впечатление «веселое противоречие взглядам, излагаемым в наших учебниках устной словесности»[18],

[16] Якобсон Р. Влияние народной словесности на Тредиаковского. – SW, IV, p. 614–633.
[17] Jakobson R., Pomorska K. Dialogues, p. 12–13.
[18] Jakobson R. Retrospect. – SW, IV, p. 639.

в особенности же приведенные Блоком примеры заумных заговоров:

Ау, ау, шихарда кавда!
Шивда, вноза, митта, миногам,
Кaанди, инди, якуташма биташ,
Окутоми ми нуффан, зидима.

Якобсон на протяжении своего научного творчества не раз обращался к анализу структуры этого русского заговора и других, ему подобных. Он приходил к выводу, что в звуковых сочетаниях (типа *каанди, инди*), в нем использованных, могли сказаться и некоторые общие законы, проявления которых он видел и в явлениях глоссалалии (говорения с богом или духом), и в раннем детском творчестве у разных народов. Соответствующий раздел в последней его книге [19] поражает и постоянством предмета изучения – он специально разбирает детские считалки, которыми, как и другими видами детского фольклора, в особенности заумного, заинтересовался еще в школьные годы, – и нараставшим углублением его разысканий.

Была еще и особая причина в том увлечении, с которым молодой Якобсон занялся в 10-е годы исследованием заклинаний и заумных заговоров, которые он находил в старых книгах, а потом иной раз еще мог разгадывать и с помощью крестьян, сохранявших обрывки ведовских знаний и колдовских речей. В ту пору Якобсон сам начал писать заумные стихи и познакомился с Хлебниковым, которому показал выписки из старинного сборника заговоров. Хлебников был поражен сходством своих заумных стихов с теми, которые найдены в русском фольклоре. Эти последние он включил в собственное сочинение «Ночь в Галиции». Занятия поэтикой русского фольклора привели Якобсона к наиболее смелым опытам в современной ему поэзии.

4

Как и для многих крупнейших предствителей европейского авангарда, исходной точкой для занятий Якобсона поэтикой индивидуального стиля явилась поэзия Малларме. Он переводил на русский язык один из труднейших сонетов французского символиста и комментировал его. Позднее он вспоминал: «Это было в 1912 году, когда начала развертываться русская футуристическая или, говоря шире, авангардная поэзия, появился целый ряд словотворческих откровений величайшего русского поэта нашего века, В. Хлебникова (1885–1922), навсегда меня зачаровавшего, и, наконец, увлекательные программы и декларации «Слова как такового». Этому расцвету новой русской поэзии предшествовало замечательное развитие новой живописи. Французское постимпрессионистическое изобразительное искусство и увенчавший его достижения кубизм широко проникали в довоенную Москву, не только в репродукциях и печатных обзорах, но и в оригиналах, которые заняли существенное место на московских выставках и в частных картинных галереях. Я рос среди художников,

[19] Jakobson R., Waugh L. The sound shape of language. Bloomington–London, Indiana University Press, 1979, p. 211–220.

и их сосредоточенные обсуждения основных элементов живописного пространства, цвета, линейной характеристики и фактуры полотен были мне так же близки, как назревшие вопросы словесной массы в поэзии по сравнению с обиходной речью. Начиная с непосредственно довоенных лет, русские зрительные искусства одновременно с московскими и петербургскими театральными исканиями, с новыми архитектурными проектами и... с очередными литературными исканиями и достижениями приобрели, не преувеличивая, мировое значение. Такие знаменательные эксперименты, как беспредметная живопись и прозванное «заумным» словесное искусство, аннулируя изображаемый или обозначаемый предмет, ставили наиболее остро вопрос о природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных фигурах, с одной стороны, и в языке — с другой. Именно эти, верилось, решающие задачи путей к новому искусству и к новому пониманию элементов значения, как в живописи, так и в языке, были основным мотивом, сблизившим любознательного подростка с неутомимым искателем новых живописных форм Казимиром Малевичем и пытливым аналитиком слова Велимиром Хлебниковым и его предприимчивым хитроумным сообщником Алексеем Елисеевичем Крученых»[20]. О круге эстетических воззрений Якобсона, возникших под влиянием сопоставления новейших течений в искусстве с современным им пересмотром основ физического знания, позволяют судить такие его ранние (1919 г.) статьи, как «Футуризм»[21]. Якобсон и позднее сохраняет интерес и к современной ему физике (и другим естественным наукам), и к поискам нового в живописи. Но такое острое переживание единства научного и художественного переворота во взглядах на время и пространство могло быть только в том десятилетии 1906—1916 гг., на которое приходится появление специальной теории относительности, по времени совпавшей с ретроспективной выставкой Сезанна, и становление общей теории относительности, завершение которой было одновременным с такими заключительными этапами нового искусства, как балет «Парад» Кокто и Пикассо.

Когда мы говорим о крупной личности творческого склада, существенно понять те черты индивидуальности, которые совпадают с духом времени — с «социальным заказом», как сказал бы молодой Якобсон и его товарищи по новому литературоведению. Большие перемены, взрывы, перевороты происходили во всех областях социального и духовного развития. Якобсон по своему складу был натурой мятежной, романтиком, устремлявшимся к новому. Поэтому его попытки построить новую поэтику связаны с поэтами русского футуризма — Хлебниковым и Маяковским — и с тем течением в русском литературоведении, которое поднималось навстречу этому литературному эксперименту. Общество по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ) было создано при деятельном участии Якобсона весной 1916 г.

Первая пространная публикация Якобсона — небольшая его книга о Хлебникове (написана в 1919 г., напечатана в 1921 г.) — была одновременно и манифестом, излагавшим новое отношение к слову, и декларацией независимости новой науки о поэтическом слове, отделившейся от традиционного литературоведения. Удалось ли при этом достичь и отделения от

[20] Jakobson R., Pomorska K. Dialogues, p. 7.
[21] SW, III, p. 717–722.

лингвистики? Этот вопрос остается и в отношении многих других работ Якобсона по поэтике. Их цель состоит по преимуществу в раскрытии словесных построений, поскольку «поэзия есть язык в его эстетической функции»[22]. Хотя в качестве основного предмета исследования в очерке о Хлебникове и выдвигается «литературность» – то, что делает данное произведение литературным произведением[23], – тем не менее поэтико-лингвистическая заостренность у Якобсона – единственного профессионала-лингвиста из ядра ОПОЯЗа – чувствуется сильнее, чем у его коллег. С одной стороны, это приводит к целому ряду подлинных открытий, вошедших и в «хлебниковедение», и в общую поэтику. С другой же стороны, характеристика поэтического языка Хлебникова ставится в центр всего исследования. Особенно интересны те разделы работы, где метаморфозы и другие сюжетные приемы Хлебникова рассматриваются как реализация словесного построения. Иначе говоря, любое превращение (напр., одежды в снег или в горностая в пьесе Хлебникова «Маркиза Дэзес») и другие подобные приемы построения, которые, вообще говоря, могли бы и рассматриваться как особые элементы стиля, Якобсоном изучаются под углом зрения преимущественно словесным. В это время у Якобсона поэтика подчинена диктатуре слова.

Собственно лингвистические выводы этой работы исключительно ценны и интересны как в том, что касается синтаксических особенностей Хлебникова, так и в анализе отдельных особых способов звукового символизма. Так, стоит обратить внимание на специальный экскурс о словах, образующих парные сочетания со вторым словом, начинающимся с *м-* (типа *фигли-мигли*)[24]. О значительной объяснительной силе якобсоновского описания свидетельствует то, что именно этот тип новообразований, в ранних стихах Хлебникова представленный относительно небольшим числом примеров (которые Якобсон отчасти приводит), позднее разрастается. Так, в последней поэме «У струг Разина» целые строфы строятся путем нанизывания подобных сочетаний:

К богу-*м*огу эту куклу!
Левы-*м*евы, руки-*м*уки,
Косы-*м*осы, очи-*м*очи![25]

Свои научные идеи Хлебников в это время начинает выражать посредством афоризмов, построенных на том же звукоизобразительном приеме: «*В*ера в сверх*м*еру бога сменится *м*ерой как сверх*в*ерой» («Доски судьбы». – Курсив мой.).

Сравнение описания поэтического языка, данного Якобсоном в 1919 г., с развитием этого языка в три последующих года (оборванным смертью Хлебникова в 1922 г.) позволяет прийти к удивительным выводам. В этом случае проницательность молодого ученого подтверждается всем ходом поэтики Хлебникова, что дает как бы экспериментальное подтверждение мыслей Якобсона.

[22] Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: подступы к Хлебникову. – См. наст. сборник, с. 275.
[23] Там же.
[24] Там же, с.315–316.
[25] Хлебников В. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. М., «Советская Россия», 1986, с. 253 (*курсив мой*).

Но у книги Якобсона была и другая существенная сторона – она представляла собой набросок общей поэтики. На эту сторону дела обратил внимание Н. С. Трубецкой, критически разобравший книгу с точки зрения возможностей самого Якобсона. В письме к нему 7 марта 1921 г. Трубецкой писал: «Как *книга* – эта не хороша, и даже, пожалуй, не стоило печатать. Как *мысли* – есть много интересного и верного. Если отвлечься от неудачной формы, беспорядочного изложения, тяжелого языка и т.д., то в области содержания, мне кажется, можно отметить один недостаток: слишком большое пренебрежение эстетическим критерием. Пушкин, народная словесность, футуристы – все это совершенно разнородные величины именно в силу их совершенно различных эстетических подходов, взглядов (бессознательных или сознательных) на задачи поэзии. Отметить, что во всех этих видах поэзии встречаются одни и те же приемы, недостаточно. Приемы эти все-таки не одни и те же именно в силу того, что они применяются людьми с совершенно различными эстетическими "системами поэтического мышления". Кроме формы и содержания, во всяком поэтическом произведении есть еще и эстетический подход, который, собственно, и делает произведение поэтическим. Если форму можно изучать независимо от содержания, а содержание – независимо от формы, то изучать то и другое независимо от эстетического подхода нельзя. Это еще вовсе не означает введения момента оценки в объективную науку, ибо можно для каждого писателя охарактеризовать вполне объективно его эстетический подход и, совершенно не говоря, чей подход "лучше" или "правильнее", просто брать его как объективный факт и с этой точки зрения ("имманентно") рассматривать творчество данного писателя. Без этого нельзя говорить об индивидуальном поэтическом языке. В Вашей книге Вы как будто пытаетесь охарактеризовать творчество Хлебникова. Но если по прочтении Вашей книги поставить себе вопрос, чем отличаются футуристы от Пушкина, то окажется, что отличие только в "степени", а не в принципе. Между тем это неверно и не дает правильного представления об индивидуальных особенностях футуризма. Если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом. И произошло бы это, конечно, не потому, что футуристы применяют известные приемы не в той пропорции, к которой привык Пушкин, а в силу радикального различия в эстетических подходах. Сущность футуристического подхода я формулировал бы так: 1) пристрастие к "обнажению" (хорошее слово) формы; 2) преобладание рефлексии над непосредственностью; 3) принципиальное нежелание довольствоваться обыденным языком и реальным изображением действительности; 4) принципиальное отвержение того, что в данное время признается красивым данной социальной средой. Все эти особенности... настолько были чужды и противоположны эстетическому подходу Пушкина, что он именно поэтому не нашел бы у какого-нибудь Хлебникова даже "состава" поэзии. На все эти черты футуристов Вы в своей книге указываете, но слишком "мимоходом", во всяком случае, это не оставляет достаточно сильного впечатления в читателе. Мне кажется, что Вы, с одной стороны, слишком боитесь уклониться в оценку, а с другой стороны, слишком поглощены Вашими соображениями по общей поэтике, которые спешите иллюстрировать примерами. Поэтому вместо характеристики определенного индивидуального творчества получается скорее сборник примеров для известных общих положений, причем примеры случайно подобраны из произведений одного писателя. Думается, что лучше было бы

прямо писать общую поэтику, и надеюсь, что Вам удастся это сделать»[26].

Критика Трубецкого представляет значительный интерес уже потому, что этот выдающийся ученый потом во многом был близок к принципам анализа поэтики, разрабатывавшимся Якобсоном. Позднее Якобсон в большинстве своих частных работ специально характеризует стиль каждого данного автора (в частности, Пастернака, Маяковского и др.), а не только общий набор приемов, им использованных.

Одним из интереснейших примеров того, как совершенствовались методы поэтики Якобсона при сохранении того круга тем и идей, который у него наметился очень рано, являются поздние (1967–1979) разборы небольших стихотворений Хлебникова. Сохраняется внимание к звуковым и грамматическим фигурам у Хлебникова. На примере такой пары, как *меч* и *мяч*[27], раскрываются и идеи «внутреннего склонения» (звукового символизма гласных), изучавшегося поэтом, и его взгляд на мировую историю: «Окровавленному, раздирающему тела, ширящему войну и смерть мечу Хлебников противопоставляет космически безгранный образ мяча, сулящего овладение мерой мирового времени»[28]. Исследование поэтики Хлебникова нагружается семантикой.

5

Не меньшее внимание уделил Якобсон поэзии другого большого поэта русского футуризма – Маяковского, с которым его связывала и личная дружба до самой гибели поэта. Существенные наблюдения о стихе Маяковского и роли слова в нем содержатся уже во второй книге Якобсона по поэтике (1921–1922), посвященной контрастному сопоставлению стиха чешских и русских поэтов. Якобсон показывает новое в стихе Маяковского, рельефно сопоставляя пушкинские цитаты, им использованные, с их переиначенным преобразованием у Маяковского. Пушкинское

Все флаги в гости будут к нам,
И *запируем на просторе*

превращается у Маяковского в

Стоит император Петр Великий,
думает – *Запирую на просторе я...*

«В то время как на выделенные слова у Пушкина падает четыре сильных времени, у Маяковского сильных времен в стихе столько, сколько самостоятельных ударений, в данном словосочетании – два, причем безударные слоги скрадываются у Маяковского в неизмеримо большей степени, чем у Пушкина»[29]. С точки зрения новой функции слова в стихе

[26] N. S. Trubetzkoy's letters and notes. Prepared for publication by R. Jakobson. The Hague–Paris, Mouton, 1975, p. 17–18.

[27] Якобсон Р. Из мелких вещей Велимира Хлебникова. – См. наст. сборник, с. 317–323.

[28] Там же, с. 320.

[29] Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. – SW, V, p. 106.

Якобсон анализирует особенности синтаксиса Маяковского.

Глубокий взгляд на поэзию Маяковского с большой силой был выражен Якобсоном в его отклике 1930–1931 гг. на смерть поэта. В разных отношениях эта статья, по жанру пограничная между научной поэтикой и художественным эссе, превосходит многое из написанного Якобсоном о русской поэзии. В ней с предельной отчетливостью выражено единство всего творчества поэта: «Поэтическое творчество М<аяковского> от первых стихов в "Пощечине общественному вкусу" до последних строк едино и неделимо. Диалектическое развитие единой темы. Необычайное единство символики. Однажды намеком брошенный символ далее развертывается, подается в ином ракурсе. Порою поэт непосредственно в стихах подчеркивает эту связь, отсылает к старшим вещам (например, в поэме "Про это" к "Человеку", а там – к ранним лирическим поэмам). Первоначально юмористически осмысленный образ потом подается вне такой мотивировки, или же, напротив, мотив, развернутый патетически, подается в пародийном аспекте. Это не надругательство над вчерашней верой, это два аспекта единой символики – трагический и комедийный, как в средневековом театре. Единая целеустремленность управляет символом»[30]. Исследование символов в беловых и черновых текстах поэта становится главным предметом поэтики, преобретающей благодаря этому семиотическую окраску.

В этом эссе Якобсон, раньше себя отождествлявший с русским футуризмом – «будетлянством» (термин Хлебникова), пробует понять роль символики будущего через соотнесение с тем, что ей противоположно: «Творческому порыву в преображенное будущее противопоставлена тенденция к стабилизации неизменного настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны. Имя этой стихии – *быт*. Любопытно, что в русском языке и литературе это слово и производные от него играют значительную роль, из русского оно докатилось даже до зырянского, а в европейских языках нет соответствующего названия – должно быть, потому, что в европейском массовом сознании устойчивым формам и нормам жизни не противопоставлялось ничего такого, чем бы эти стабильные формы исключались. Ведь бунт личности против косных устоев общежития предполагает их наличие. Подлинная антитеза быта – непострedственно ощутительный для его соучастников оползень норм. В России это ощущение текучести устоев не как историческое умозаключение, а как непосредственное переживание, исстари знакомо. Уже в чаадаевской России с обстановкой "мертвого застоя" сочетается чувство непрочности и непостоянства»[31]. Бунт Маяковского против быта вписывается в эту историческую традицию. «Быт – только суррогат грядущего синтеза, он не снимает противоречий, а лишь затушевывает»[32].«При всем пафосе отталкивания русских футуристов от "генералов-классиков", они же кровь от крови русских литературных традиций»[33]. Это осмысление Маяковского в контексте русского романа XIX в. позднее будет подхвачено многими авторами и продолжено самим Якобсоном. В том же эссе со всей ясностью намечена и роль русской поэзии в XX в.

Многое из того, что Якобсон в цитированном эссе написал о Маяков-

[30] Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. – SW, V, p. 358.
[31] Там же, p. 359.
[32] Там же, p. 369.
[33] Там же, p. 366.

ском, верно и по отношению к нему самому. И у него можно найти такой же единый порыв всего его творчества. В частности, применительно к написанному им о Маяковском верно будет сказать, что несколько главных тем, таких, как соотношение трагического образа и вторящего ему гротескного, повторяются, видоизменяясь, во всех основных работах Якобсона. Все явственнее наблюдается смещение интереса от рассмотрения чисто формальных проблем к семантическим.

6

В этом отношении едва ли не наибольший интерес представляет следущая по времени (1935) статья Якобсона, посвященная третьему из больших поэтов, связанных поначалу с русским футуристическим движением, – Борису Пастернаку. Внимательный анализ прозы этого поэта (в частности, незадолго до того напечатанной «Охранной грамоты») привел Якобсона к настоящему открытию. Он обнаружил, что Пастернаку свойственны образы преимущественно метонимические, устанавливающие связи между предметами не по сходству (как в случае метафоры, обычной для Маяковского), а по смежности. Это открытие, все еще до сих пор не оцененное по заслугам, было подтверждено экспериментально: в дальнейшем творчестве Пастернака (как, добавим, и целого ряда других писателей, выделенных как особенно характерные для середины нашего столетия) на протяжении последующих двадцати лет нарастала та метонимическая (в широком смысле слова) тенденция, которую отметил Якобсон. Многие необычные и новаторские черты последующей прозы Пастернака, не раз ставившие в тупик тех исследователей и критиков, которым оставалась неизвестной идея Якобсона, объясняются именно подмеченной им тенденцией. Вслед за Якобсоном иногда говорят о «метонимическом герое»[34] пастернаковской прозы. Заметим, что еще в поэме «Спекторский» Пастернак сам сформулировал принципы этого подхода:

Я б за героя не дал ничего
И рассуждать о нем не скоро б начал,
Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил[35].

Существен не герой, а мир метонимических ассоциаций, с ним связанных. Отправляясь от этой исходной точки поэтики Пастернака, Якобсон и тематику его произведений в какой-то мере приводит в связь с этой новой стилистической установкой. Здесь все оказывается новым: и взгляд на прозу поэта, и выявленная при этом стилистическая доминанта эпохи, и установление соответствий между характеристиками поэтики писателя и его тематикой.

В какой-то мере открытие Якобсона было подготовлено предшествовавшими его работами, в особенности статьей 1921 г. «О художественном реализме», где в качестве одной из характерных черт школы писате-

[34] Aucouturier M. The Metonynous Hero, or the beginnings of Pasternak as a novelist. – «Books abroad», spring 1970, Norman (Oklahoma), p. 222–227.
[35] Пастернак Б. Указ. соч., т. 1, с. 266.

лей, вышедших из Гоголя, устанавливается «уплотнение повествования *образами, привлеченными по смежности, т.е. путь от собственного термина к метонимии* и синекдохе»[36].

Дальнейшее развитие того же круга идей привело Якобсона к очень широкому кругу обобщений семиотического порядка. Опираясь на общесемиотическое различение парадигматических соотношений между элементами в системе и синтагматических – в тексте, Якобсон с первыми связал метафору, со вторыми – метонимию. При этом оказалось, что подчеркивание одной или другой оси отношений (горизонтальной и вертикальной) различает не только писателей и жанры литературы, но и другие виды знаковой деятельности – как и искусстве (метонимическое и метафорическое кино, многими киноведами изучаемое вслед за Якобсоном), так и за его пределами (в ритуале, в знаковой системе бессознательного и т.п.). Иначе говоря, от выявления существенных различий в поэтике Якобсон перешел к обобщениям, касающимся значительного числа знаковых систем.

В частности, по отношению к русскому фольклору тот же принцип Р. Якобсон видит в различии лирической песни, ориентирующейся преимущественно на метафорические построения, и героического эпоса с преимущественно метонимической организацией (задачи изучения поэтики в этом плане с точки зрения общей «грамматики параллелизма» были намечены Якобсоном еще в 1936 г.[37]).

7

В свете введенного им разграничения двух видов построения Якобсон предложил в принципе новое понимание такого давно изучавшегося в исторической поэтике явления, как параллелизм. В поэзии метафоры имеют оттенок метонимий и метонимии слегка метафоричны. Якобсон при тщательном соблюдении этого принципа разобрал параллелизмы в русском тексте о Фоме и Ереме, послужившим одной из иллюстраций идеи грамматики поэзии[38].

Характеризуя соотношение инвариантов и переменных в рамках параллелизма, Якобсон в другой работе того же времени (1966) отмечал, что «любая форма параллелизма есть некоторое соотношение инвариантов и переменных. Чем строже распределение инвариантов, тем более заметны и эффективны вариации. Последовательный параллелизм неизбежно активизирует все уровни языка – различительные признаки, фонемные и просодические, морфологические и синтаксические категории и формы, лексические единицы и их семантические классы в их схождениях и расхождениях приобретают самостоятельную поэтическую ценность. Это выделение фонологических, грамматических и семантических структур в их многообразном переплетении не остается ограниченным пределом параллельных строк, а через их распределение распространяется на весь контекст, поэтому грамматика произведений, отмеченных параллелизмом, приобретает особое значение»[39].

[36] Якобсон Р. О художественном реализме. – См. наст. сборник, с. 391.
[37] Jakobson R. Aktuelle Aufgaben der Bylinenforschung. – SW, IV, p. 62–63.
[38] Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – В кн.: Семиотика. М., «Радуга», 1983, с. 465–466.
[39] Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты. – См. наст. сборник, с. 121–122.

Данный Якобсоном с этих позиций анализ явления параллелизма на разных уровнях в песне «А и горе, горе-гореваньице» из собрания Кирши Данилова показывает, как далеко эти представления уводят от традиционного понимания параллелизма в исторической поэтике. Понятие параллелизма наполняется новым содержанием на всех уровнях – от звукового, где фонемные соотношения уже знаменуют и параллелизм более высоких уровней, до семантического, где особенно отчетливо сказывается взаимодействие двух осей организации текста – синтагматической и парадигматической. Исследование параллелизма, осуществленное в работах Якобсона, подвело итог ряду исследований параллелизма в фольклоре и литературе разных языковых традиций и открыло дорогу дальнейшим изысканиям в духе грамматики поэзии[40].

Общая теория симметрии, приложением которой к изучению искусства (особенно словесного) много занимался Р. Якобсон на протяжении последних десятилетий своей жизни, позволяет объединить некоторые основные принципы, выдвинутые на более ранних этапах его исследований,– бинарность отношений в системе, сочетание связей по сходству и связей по смежности. Вместе с тем эти исследования ставились им самим в более широкий научный контекст, объединявший их с идеями новейшей физики, математики, биологии. С интересом к общей проблеме симметрии в последние годы жизни Якобсона связалась и проблематика функциональной асимметрии мозга. Его нейролингвистические работы соединились с работой по поэтике в исследовании, посвященном Гёльдерлину.

8

Одной из основных проблем исторической поэтики, которой Якобсон занимался на протяжении 30 – 50-х годов, было установление древнейших структур славянского и индоевропейского стиха. Он начал с исследования некоторых форм русского фольклорного стиха, в частности былинного, архаизм которого подтвердил сравнением со стихом южнославянским. Якобсон интересуется метром в южнославянском стихе с точки зрения его роли во всем процессе порождения эпического текста, рассматривая его как рамку для ритмико-синтаксических клише и готовых формул, приспособленных для деятельности сказителя-импровизатора[41]. Он намечает наличие общих метрических схем в сербохорватском эпическом стихе, а также в македонском и болгарском народном стихе. В 1932–1933 гг. на основании детального анализа сербохорватского десятисложника Якобсон установил характеристики, объединяющие южнославянские метрические схемы с такими древними индоевропейскими традициями, как древнегреческая и ведийская, сопоставленные друг с другом еще Мейе. В 1952 г. публикуется завершающая работа этого цикла[42]. В этом исследовании, помимо сербохорватского эпического десятисложника и соответствующих ему других южнославянских метров, Якобсон анализировал размеры западнославянских песен и восточнославянские метры, кото-

[40] F o x J. J. Roman Jakobson and the comparative study of parallelism. – Echoes, p. 59–70.

[41] Я к о б с о н Р. Новый труд о югославянском эпосе. – SW, IV, с. 41.

[42] J a k o b s o n R. Slavic epic verse: studies in comparative metrics. – SW, IV, p. 414–463.

рые могут рассматриваться как преобразование исходных праславянских метрических схем. Обнаружение индоевропейских соответствий сербохорватским и восточнославянским схемам требовало решения задач реконструкции с учетом характера языковой эволюции каждой системы, что (при допущении тесной связи языка и стиха) обусловливало и соответствующие изменения стиха. Описание метров внутри каждой из славянских традиций Якобсон проводил с учетом жанров, к которым приурочены соответствующие метрические схемы. Поэтому метрические реконструкции удостоверяли в известной мере и праславянский характер соответствующих жанров. Нельзя не заметить, что и здесь научное творчество Якобсона находится на уровне современной науки, которая в высших своих достижениях обращена к исходному состоянию (Вселенной, жизни,человека и его разума) и его последующему развитию.

Исследования Р. Якобсона по сравнительной метрике оказали значительное влияние на современную науку. После того как он показал возможность связи общеславянской метрики с ведийской и греческой, в исследованиях К. Уоткинса, М. Уэста и ряда других ученых сравнение разных индоевропейских метрических и, шире, поэтических традиций превратилось в быстро развивающуюся область науки, связанную и с изучением индоевропейского поэтического языка. Не будет преувеличением, если мы укажем на эту область как на одну из важнейших, заново открытых Якобсоном для современного научного знания. Само понятие индоевропейской культуры обогащено трудами Якобсона, показавшего, как много могло петься теми древними рапсодами, существование которых стало несомненным после его работ.

9

Для общей оценки поэтики Якобсона существенно отношение к его программе изучения «грамматики поэзии» в разных европейских и азиатских поэтических традициях от средних веков до XX в. Им была выполнена серия анализов отдельных стихотворений великих поэтов по единообразной схеме, в которой главное внимание отводилось языковым — звуковому и грамматическому — уровням. Семантика исследована в разной степени применительно к различным поэтам.

Это направление анализа отдельных стихотворений (отчасти предваренное уже Л. В. Щербой) получило широкую известность и имеет множество продолжателей. Для одного из сонетов Бодлера («Кошки»), в свое время проанализированного Якобсоном вместе с Леви-Строссом[43], в последние годы предложено еще более 20 разборов[44]. В связи с этим возникает и сомнение в однозначности предложенного метода: ведь каждый следующий разбор не просто уточняет якобсоновский метод, а вносит и много новых истолкований, часто противоречащих ранее предложенным. Но нельзя не отметить, что самая возможность последовательных при-

[43] Якобсон Р., Леви-Стросс К. «Кошки» Шарля Бодлера. — В кн.: «Структурализм: "за" и "против"», с. 231—255.

[44] Natali J. Sechet et l'analyse poétique: à propos des critiques des «Chats» de Beaudelaire. — In: Gardin J. Cl., Lagrange M.-S., Martin J. M., Molino J., Natali J. La logique du plausible. Ed. de la maison des sciences de l'homme, 1981, p. 95—149.

ближений к пониманию стихотворения, предложенная в поэтике Якобсона, является его большой научной заслугой. Трудно было бы допустить, что стихи большого поэта поддаются однозначной расшифровке. Поэтому многозначность и множественность интерпретаций скорее указывает на то, что Якобсон открыл верный путь для поэтики будущего.

Несомненно, что семантический уровень, на который Якобсон обращал внимание в последних своих разборах, заслуживает гораздо более углубленной разработки, чем та, которая была возможна до недавнего времени.

Другой стороной, требующей углубления, представляется возможность построения единого описания не для одного, а для многих или даже всех произведений одного поэта (для всех сонетов Бодлера, например). Хотя эта задача, вытекающая из общих установок Якобсона, еще остается для будущих его продолжателей. Также потребует продолжения и возможность исследования разных стихотворений различных поэтов, образующих некоторое единство (стихи Пушкина и Блока, навеянные терцинами Данне, и т.п.).

Следует заметить, что в цикле статей под названием «Грамматика поэзии» (не вполне завершенном, насколько можно судить по первоначальным проектам, слышанным от Р. О. Якобсона), Якобсон хотел объединить в тематически связанные разделы некоторые из работ последних лет, стремясь создать как бы эскиз европейской исторической поэтики.

10

Одна из самых замечательных особенностей поэтики Якобсона – это ее связь с историей литературы. Русскому читателю достаточно указать на удивительную его статью о статуе в поэзии Пушкина, многие идеи которой в недавнее время подхвачены Ю. М. Лотманом и другими нашими пушкиноведами. Якобсон – теоретик поэтики неотделим от Якобсона – историка русской, чешской, старославянской поэзии. Применительно к древним этапам истории литературы он много сделал для того, чтобы заставить звучать стихи, самый поэтический характер которых оставался непонятен для специалистов. По существу, им была открыта целая область ранней поэзии на старославянском языке. Он по-новому интерпретировал многое в «Слове о полку Игореве».

Историки чешской литературы обязаны Якобсону новыми прочтениями средневековой мистерии, гуситских песен, поэзии романтика Махи и поэтов чешского авангарда. Разнообразие и широта историко-литературных интересов Якобсона сказались и в самом замысле его «Грамматики поэзии», представляющей собой как бы антологию разборов многих поэтов, часть которых обязана Якобсону вновь ожившим интересом к ним. Тем самым преодолен разрыв между поэтикой и историей поэзии – одна дисциплина служит другой и снабжает ее материалом. Несомненно, что историческая поэтика, завещанная Якобсоном, по-новому осветит узловые вопросы развития европейских и восточноазиатских литератур за последние полторы тысячи лет.

Для исследователей русской литературы особую ценность представляют те труды Якобсона, где проблемы поэтики, постоянно обсуждавши-

еся им, соотнесены с историей древнерусской и новейшей русской литературы. Вклад Якобсона в русское литературоведение постепенно становится все более заметным. Настоящее издание представляет не только лучшие работы Якобсона – исследователя поэтики, но и является первым шагом по пути признания роли Якобсона – литературоведа.

Огромное значение для современного и будущего гуманитарного знания могут также получить исследования Якобсона по живописи, начиная с его ранних этюдов о футуризме, экспрессионизме и дадаизме (последние публикуются в Приложении к настоящему сборнику), где в широком историко-культурном аспекте прослеживается сходство в характере использования отдельных приемов в литературе и других видах искусства (музыке, пении, изобразительном искусстве, кино). Широкий семиотический кругозор, которым отмечены труды Якобсона, особенно наглядно виден в том, какое место отводил Якобсон литературе среди других способов эстетического изображения и преображения реальности.

Вяч. Вс. Иванов

ОСНОВА СЛАВЯНСКОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

I. ОБЩЕЕ НАСЛЕДИЕ СЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКОВ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ПОЭТИЧЕСКУЮ ФОРМУ

1. Язык – главное, что объединяет славян. 2. Давление языкового материала на словесность, например – на аллитерацию. 3. На стих. 4. На рифму. 5. На этимологические фигуры: фигуру словообразования (парегменон). 6. И фигуру словоизменения (полиптотон). 7. Поэтическая нагруженность категорий глагола. 8. Инверсия. 9. Парономазия. 10. Грамматический род и просопопея. 11. Сходные реакции на сходные формальные проблемы.

1

Вопросы «Что такое славянское сравнительное литературоведение? Каковы его цели и задачи?» послужили поводом для оживленной дискуссии, разгоревшейся в период между двумя мировыми войнами среди славистов славянских и других стран[1]. Заново анализировалась сама возможность сравнительного изучения славянских литератур. Ставился вопрос о том, какие специфические общие свойства объединяют славянские литературы и тем самым создают представление о них как об отдельной, внутренне целостной общности, отграниченной от литературной деятельности других народов. Выражались также сомнения в самом существовании общего знаменателя, объединяющего различные славянские литературы и отличающего их от литератур других народов.

Теперь, когда эта плодотворная дискуссия отошла в прошлое, мы можем и должны отделить данную научную проблему от тех политических соображений, которые временами затуманивали ее и угрожали потерей объективности. Можно только удивляться той наивности, с которой научные аргументы подменялись политическими лозунгами; так, значимость сравнительного изучения славянских литератур отвергалась со словами вроде «Версаль и Трианон положили конец всем и всяческим „славизмам"». Ни славянская сравнительная грамматика, ни сравнительное славянское литературоведение не имеют ни малейшего разумного отношения к какой бы то ни было борьбе за панславистскую политическую платформу любого толка или против нее.

Прежде чем браться за проблему спорного общего знаменателя славянских литератур, интересно выделить общий знаменатель всех тех разнообразнейших точек зрения, которые высказывались в ходе упомянутой дискуссии. Было представлено два четко разграниченных и противоположных взгляда на исторический охват и значимость славянской общности (pospolitost, если воспользоваться техническим термином, введенным

R. J a k o b s o n. The Kernel of Comparative Slavic Literature. – Впервые опубликовано в сборнике: «Harvard Slavic Studies», vol. I, Cambridge, Massachusetts 1953; перевод сделан по изданию: Roman J a k o b s o n. Selected Writings, VI: Early Slavic Paths and Crossroads. Mouton Publishers, Berlin–New York–Amsterdam, 1985, p. 1–64.

ческими компаративистами). Некоторые ученые, в особенности лингвисты, такие, как А. Мейе, И. Бодуэн де Куртенэ и Н. С. Трубецкой[2], рассматривают близкое родство славянских языков как единственный объективный реальный показатель славянской общности. «Язык, и только язык, связывает славян», – говорит Трубецкой. Защитники этого тезиса ссылаются на антропологические различия предков славян, а также на фундаментальное несходство их политических, культурных и религиозных судеб. Другие ученые, напротив, склонны усматривать множество проявлений славянского единства, заходя иногда настолько далеко, что речь идет уже о специфически славянском уме, сходстве ментальности, поведенческих стереотипов, настроений, темперамента, философских убеждений и религиозного чувства. В славянском литературном творчестве эти ученые (особенно Брюкнер) обнаруживают определенные черты, будто бы общие всем славянам и присущие только им: это чувствительность, склонность к меланхолии, мечтательность, капризная впечатлительность, переходы из одной крайности в другую, прямолинейность, чистосердечие. Когда же исследователь впадает в крайность, он усматривает такие «древние расовые свойства, как анархия и взаимная ненависть, идущее из древности легкомыслие (Sclavus saltans), непостоянство (которое иностранцы воспринимают как лживость), равнодушие (*авось* и *ничего*), презрение к *бабе*, раболепное гостеприимство, подобного которому не найдешь у других народов, привязанность к традиции, любопытство, приспособляемость на грани низкопоклонства перед всем иностранным». Однако независимо от того, рассматривается ли языковое родство как единственная общеславянская отличительная черта или нет, решительно все сходятся в том, что это наиболее отчетливое проявление славянского единства. Именно родной язык надежно указывает на принадлежность человека к славянскому миру.

2

Настаивая на отнесении проблемы славянского единства и сравнительного славяноведения по существу к компетенции лингвистики, нельзя исключать из нее поэтический язык славянских народов и его сравнительный анализ: язык не сводим ни к одной из отдельно взятых его функций, среди которых эстетическая – одна из самых важных и неотъемлемых. Тем самым для сравнительного изучения славянских литератур наиболее естественно было бы сосредоточиться в первую очередь на тех элементах художественного творчества, которые наиболее тесно связаны с языком. Парадоксальным образом, однако, именно вопросы поэтической формы оказались самой заброшенной частью сравнительной истории славянских литератур. Они были практически забыты и в вышеупомянутой дискуссии. Уместное, но едва ли достаточное указание Франка Вольмана на «соотношение славянских языковых символов, как конституирующего начала в стилистике и метрике» осталось в то время бесполезным и неразработанным[3].

Влияние языкового материала на поэтическую форму неоспоримо. Запас поэтических приемов, имеющихся в распоряжении словесности, в большой мере определяется этим материалом. Звуковая форма поэтической речи прямо зависит от фонологической структуры данного языка.

Предрасположенность некоторых языков, например, к аллитерации в поэзии нельзя считать делом чистого случая. Для этого приема особенно благодатны языки, которые маркируют первый слог слова ударением или каким-либо иным способом и в то же время избегают слишком сложных или слишком разнообразных консонантных скоплений в анлауте, то есть в начале слова. Чешский лингвист И. Зубаты установил, что из двух близкородственных языков, литовского и латышского, только в последнем получило развитие широкое использование аллитерации в народных песнях[4]. Нетрудно найти причину этой инновации: из этих двух балтийских языков лишь латышский фиксировал ударение на первом слоге слова, выделяя тем самым анлаут.

В позднем общеславянском словесное ударение падало на тот слог, который имел восходящий тон, а при отсутствии такового в слове – на первый его слог. Эта просодическая модель была утеряна к концу периода славянского единства, но в дальнейшем была восстановлена в большинстве сербохорватских диалектов; в основном же оппозиция восходящего и нисходящего тона была славянскими языками полностью утрачена. Чешский и почти все языки западнославянской области лишились восходящего тона, и таким образом словесное ударение автоматически фиксировалось на первом слоге. Восточнославянский к XIII в. обобщил восходящий тон в ударных слогах и тем самым приобрел свободное фонологическое словесное ударение. Исходя их этих лингвистических посылок, мы могли бы предсказать более широкое использование аллитерации в устной поэзии в чешском, с его безусловно начальным ударением, или в сербохорватском и древнерусском, где ударение привязано к первому слогу лишь при определенных условиях, чем в современном русском с его свободным ударением. И в самом деле, в современном русском мы обнаруживаем повторяемость скорее целых консонантных комплексов (так называемые звуковые повторы), чем отдельных начальных согласных, в то время как в сербохорватской устной поэзии, особенно в плачах, повторение начальных согласных частый прием*: Metni Ćȅtka Stârōg Svàta, Stâvna brȁco; Ȉ tō Brȁći Díka Bjȅše Brȁte Dîko[5]. В чешских народных песнях наблюдается заметная склонность к аллитерации: Kdo ji má Přes Pole, Přesmutné Pachole!; или: Slunce Stojí nade mlejnem: Kde pak my se Spolu Sejdem? или: ROSička je Pěkná Bílá, ROSte na ní ROSmarina. Сходным образом дело обстоит и в древнерусской литературе; повествования, связанные с устной традицией, часто используют аллитерацию: *Мало Меду варено, а дружины Много*; *Поидоша Противу собѣ и Покрыша Поле*[6]. В этих случаях согласованность поэтики с языковыми предпосылками не вызывает сомнения.

3

Структура стиха всегда нерасторжимо связана с просодическими и синтаксическими свойствами того языка, на котором он создается. Как часто русские, даже довольно хорошо знающие чешский язык, жалуются на «невыносимую монотонность» чешских стихов – и как часто чехи, знакомые с русским языком, среди них даже поэты, обвиняют русские стихи в том же! Обе оценки несправедливы: судьи остаются пленниками ритми-

* Здесь прописными буквами автор показывает аллитерацию. – *Прим. перев.*

ческих привычек, навязанных им родным языком.

В чешском языке чередование долгих и кратких гласных и словесное ударение совершенно независимы, что обеспечивает чешскому тоническому стиху возможность многообразного варьирования. В чарующей балладе К. Я. Эрбена «Vrba» отрывистые строки, составленные исключительно из кратких гласных, типа Ani ruchu ani sluchu, перемежаются четырехстопными хореическими строками, опять же состоящими из четырех двусложных слов, но уже отягченных долгими гласными: V bōuři lītē chrānī lodi*. Именно в искусном количественном варьировании проявляется поразительное ритмическое богатство чешского слова. Русскому языку, однако, это свободное варьирование долгих и кратких гласных совершенно чуждо, и носитель русского языка, если он не перестраивает свою языковую модель специально на чешский лад, просто не схватывает этих ритмических колебаний – даже если он точно воспринимает или воспроизводит долготу и краткость чешских гласных. Русские ударные гласные, как правило, более долгие, а безударные – более краткие; поэтому русский тонический стих производит на чеха впечатление размера с неизменным, регулярным чередованием долготы и краткости, создавая ощущение утомительной монотонности. Например, для среднего чешского уха следующие строки Пастернака воспринимаются как квантитативный пятистопный анапест:

Гальвани́ческой мгло́й взбаламу́ченных ту́ч неуклю́же,
Вперева́лку, ползко́м пробира́ются в га́вань суда́.
Синено́гие мо́лньи лягу́шками пры́гают в лу́жу.
Голена́стые сна́сти швыря́ет туда́ и сюда́.

В русском языке ударение не связано со словоразделом и может падать на любой слог слова, а в чешском оно должно падать на начальный слог. Тем самым в чешском стихе распределение словоразделов в общем совпадает с распределением словесных ударений, в то время как в русском стихе распределение словоразделов служит источником вариативности, тончайшим образом модифицируя стихотворный ритм. В русском последовательность из пяти слогов с ударениями на обоих граничных слогах (ẋ x x x ẋ) может иметь четыре варианта фразировки, которые определяются позицией словораздела: *ю́ношеский пы́л, ю́ноша спроси́л, ю́ный команди́р, ю́н кавалери́ст.* Поучительно сравнить хореическую строфу Пушкина с чешским переводом Юнга:

Никогда́ стально́й решётки	Mīsto šerpy purpurovē
Он с‿лица́ не‿подыма́л,	na‿šīj rūženec‿si dal,
А‿на‿гру́дь святы́е чётки	S‿tvāřī hledī ocelovē
Вме́сто ша́рфа навяза́л	Před‿pranikȳm nezvedal.

Все семь границ, отделяющие фонетические слова (ударные слова со всеми окружающими проклитиками и энклитиками)** друг от друга, в чешских стихах расположены перед нечетными слогами строки, в то вре-

* Мы пользуемся здесь международным знаком долготы [¯] вместо обычной чешской диакритики [ˊ]. – *Прим. автора.*

** Чтобы отметить, к какому фонетическому слову относятся клитики, мы пользуемся значком ‿, например: у‿вас‿ли. – *Прим. автора.*

мя как в русском оригинале первые четыре из семи словоразделов оказываются перед четными слогами и лишь последние три – перед нечетными. Это означает, что начало строфы построено на цезурах, а конец – на диэрезах, что сопровождает переход от строгой отреченности в первой части сложносочиненного предложения к экстатическому преображению, происходящему во второй его части. Отсутствие этого элемента вариативности в чешском стихе создает у русского наблюдателя ощущение скудости и монотонности; в то же время для чешского читателя вариативная функция словораздела в русской поэзии настолько чужда, что русский стих кажется ему полностью лишенным вариативного элемента и поэтому невыносимо однообразным. Весь строй стиха и само наше восприятие его оказываются тем самым обусловленными языковой структурой[7].

Коль скоро славянские языки расходятся с точки зрения отношений между словесным ударением и словоразделом, а также между словесным ударением и долготой гласного, эти расхождения особенно информативны, поскольку они могут анализироваться и интерпретироваться на фоне многочисленных фундаментальных сходств, которые продолжают объединять славянские языки. Большинство этих расхождений служит одновременно и для разбиения структурного единства славянских языков как целого, и для объединения их в небольшое число типологических групп. Так, явление свободного ударения объединяет восточнославянские языки с болгарским и обеспечивает схожую метрическую основу поэзии в этих языках. Для чешского, словацкого и сербохорватского стиха существенно свободное количество гласного, что объединяет эти языки. Общие метрические проблемы встают перед языками, объединенными отсутствием как свободного ударения, так и свободного количества гласного – перед польским и македонским. С другой стороны, свойства, общие всем славянским языкам, – такие, как большая автономность фонетических слов, их резкое разграничение и четкая противопоставленность группам слов, акцентуация, членение и интонация предложения – это фундаментальные предпосылки для охвата метрических моделей различных славянских языков в рамках единой славянской сравнительной метрики[8].

4

Рифма отчетливо демонстрирует, насколько важно единство славянского языкового материала для сходства формальных приемов, используемых в поэзии различных славянских народов. Великий польский лингвист Каземеж Нитч открыл одно поразительное свойство, существенное для всех славянских языков[9]. Когда славянская письменная или устная поэзия пользуется тем типом ассонанса, при котором совпадать должны только гласные, характер согласных в этом типе неточной рифмы никогда не бывает совершенно безразличен: звонкие согласные не могут сталкиваться с глухими. Славянский ассонанс допускает такое столкновение слов, как в чешском boty – boky – stopy – kosy – sochy. Разное место образования (и соответствующие акустические различия) согласных K, T, P или различие между этими смычными и спирантами S и X (в чешском пишется ch) в этом типе неточной рифмы допустимы; но приведенные слова не могут рифмоваться с body – doby – kozy – rohy.

Мы сталкиваемся тут с непростым вопросом. Является ли этот поэ-

тический феномен прямым следствием четкого разграничения двух фонологических классов – звонкого и глухого, – которое все еще присутствует в славянских языках? Затем, открывает ли заново в каждом славянском языке каждая поэтическая школа или отдельный поэт при употреблении неточных рифм этот подсознательный запрет на соединение звонких и глухих согласных, тем самым одинаково реагируя на одинаковые требования языкового материала? Ведь этот запрет может быть и поэтическим каноном, унаследованным от общеславянского прошлого так же, как и столь же подсознательные законы общеславянской системы грамматических падежей или видов. Если это так, то регулярное соблюдение одного и того же запрета во всех тех случаях, когда славянское стихосложение использует рифму ассонансного типа (как, например, в готической, барочной или современной поэзии) может быть объяснено только как повторяющееся заимствование из национальной устной поэтической традиции, которая в свою очередь сохранила общеславянскую модель. Эта дилемма будет вставать перед нами не раз, и решение в каждом конкретном случае может быть получено лишь после глубокого систематического исследования. Сходным образом славянское языкознание, обнаружив в русском, польском, сорбском (лужицком) языках и в диалектах чешского форму творительного падежа множественного числа snopami вместо исконного snopy (от snop ‘сноп’), при помощи соответствующих методов смогло отвергнуть теорию раннего происхождения формы snopami и увидеть в ней параллельную инновацию в ходе раздельного существования этих славянских языков, возникшую благодаря конвергентному развитию и общим предпосылкам, унаследованным от исходного славянского состояния. Каково бы ни было решение дилеммы, о которой шла речь, мы в любом случае имеем дело с общеславянским наследием. Это либо реакция новой славянской поэзии на все еще живые стимулы общеславянского языкового наследия, либо сама эта реакция – часть все еще не потерявшего актуальности наследия в области поэтической формы.

Структура славянской рифмы связана не только со свойствами звуковой стороны славянских языков, но и с особенностями их словоизменения и словообразования. Важность той роли, которую словообразовательные суффиксы и парадигматические окончания играют в славянском слове, неизбежно влияет на славянскую рифму. В гораздо большей степени, чем в романских и германских языках, здесь проблема так называемой грамматической рифмы оказывается решающей для общей структуры рифмы. В славянских языках идентичные словообразовательные суффиксы и словоизменительные окончания – самый пригодный для рифмы материал, например в болгарском языке: *двóйца – тьмнúца, клонóве – долóве, мечтáях – желáях, убúха – изгнúха.* Поэтические школы и целые эпохи поэзии сознательно избегают грамматических рифм. Их рифмы можно назвать антиграмматическими, поскольку исходная точка здесь – осознание банальности грамматических рифм. Это осознание приводит к усилиям, направленным на то, чтобы преодолеть давление языкового материала на рифму, и на то, чтобы сделать фонетическое совпадение концов слов независимым от их грамматического совпадения, а фонологический параллелизм завершений стихов – независимым от их грамматического параллелизма. Тем самым в славянском рифмованном стихе мы наблюдаем либо капитуляцию перед грамматической рифмой, либо сопротивление ей: безразличие к грамматическому аспекту рифмы исключено.

Поэзия славянских народов реагирует на гибкость славянских слов и на их активную способность порождать множество производных за счет интенсивного использования так называемых этимологических фигур – групп слов с одним и тем же корнем, но различными суффиксами*. В семантическом аспекте такой прием функционально сродни метонимии, поскольку и то и другое основано на ассоциации образов по смежности. (Например, *носильщики носят ношу*; смежность действия, деятеля и объекта подчеркнута употреблением общего корня.)

Параллельное явление, типичное для славянской поэзии, – это гомеоптотон**, скопление слов с разными корнями, но совпадающими суффиксами. Эта фигура в своем семантическом аспекте соответствует метафоре, поскольку равенством суффиксов обозначается равенство грамматического значения слов, и тем самым здесь действует та же ассоциация по сходству, как и в метафоре. (Например, *хаживали, плясывали*. Идентичные суффиксы выражают сходную повторяемость обоих действий в прошлом, их сходное прекращение и сходную неопределенную множественность деятеля.)

Относительная частота этимологических фигур и гомеоптотонов, и в особенности склонность метафорического стиля к последним, а метонимического к первым – заманчивая проблема, особенно в связи с широким использованием обеих этих конструкций в славянской поэзии. Характерные примеры этимологических фигур можно найти уже в древнейших памятниках славянской литературы – например, в так называемом Киевском миссале, чешской копии X в. с текста, составленного в Великой Моравии в конце IX в.: ČЬSTЬnago Klimenta zakonьnika i mọčenika ČЬSTi ČЬSTęce. Примечательно, что латинский источник этого миссала в соответствующем месте этимологической фигуры не имеет[10]. Тот же самый прием встречается снова и снова на протяжении веков в поэзии разных славянских народов; к примеру, в строках поэта чешского барокко Яна Коржинека:

LORýři v LORu LORují dílo černé,
PREgíři po nich PREgují groše berné...[11]

Этимологическая фигура усилена гомеоптотонами lorýři – pregíři, lorují – pregují и полным синтаксическим параллелизмом двух строк. Тот факт, что основной корень второй строки повторен лишь дважды, в сравнении с тройным повтором в первой строке, компенсируется последовательностью фонем, соответствующих корню preg-: gr . . . ber... В знаменитом стихотворении Я. Коллара, представителя позднего чехословацкого классицизма, находим: SLAVme SLAVně SLÁVu SLÁVův SLAVných!. Вспоминается похожая строка поэта далматинского Ренессанса Юние Палмотича (1606–1657): SLAVnijeh SLAVa capti SLAVa. Сближение Slavi со slavni возводится к Мариньоле, придворному историку Карла IV. Сколько

* Термин «этимологическая фигура» (etymological figure) употребляется здесь в более широком значении по сравнению с общепринятым figura etymologica. – *Прим. перев.*

** От греч. прил. ὁμοιόπτωτος 'стоящий в одном и том же падеже'. Автор употребляет этот термин в более широком значении. – *Прим. перев.*

угодно аналогичных примеров можно привести как из старой, так и из новой поэзии и других славянских народов.

Этимологическая фигура широко применяется в русском фольклоре. В комбинации с гомеоптотоном она породила разнообразные неологизмы; так, в народной сказке находим: *хлéбы хлебúсты... пшенúцы пшенúсты, ржú колосúсты.* Максимальную нагрузку этот прием получает в стихотворении «Заклятие смехом», где используется и разрабатывается поэтика народных заговоров; оно было написано в начале нашего века В. Хлебниковым, одним из основателей русского футуризма. Это стихотворение – своего рода проверка выразительных возможностей русских словообразовательных морфем. «Заклятие» составлено только из производных слов, в большинстве своем неологизмов, от глагола *смеяться*. Оно кончается так:

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смéйево, смéйево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи![12]

Обилие производных от одного корня (в терминологии русских лексикографов *словообразовательное гнездо*) обеспечивает славянскую поэзию необычайным богатством этимологических фигур, эксплицитных или подразумеваемых, так что всякий образ имеет в ней ореол ассоциированных соотношений. Лейтмотив пушкинского «Медного всадника» – преграда, воздвигнутая Петром Великим на пути стихий («побежденная стихия»), сверхъестественное основание им Санкт-Петербурга «на дне моря» («под морем») и укрощение невских волн. Два корня из строки «В края своей ограды стройной» – торжественный церковнославянский *град-* (с его обычным, бытовым вариантом *город-*), несущий семантический элемент «огораживать, ограничивать», и *строй-*, обозначающий «упорядоченное созидание», – эти два корня пронизывают поэму, настойчиво выявляя ее лейтмотив. Данная этимологическая фигура, распространяющаяся на все произведение, неизбежно теряется при переводе на английский, так что связь между образами, выраженными однокоренными словами – укрепленное поселение («город»), задуманное Петром, возникший из него город («град»), его железные «ограды», набережные реки («ограда»), «перегражденная Нева», Медный Всадник «над огражденною скалою», – эта сокровенная связь исчезает, и цепь пушкинских символов рвется. Так же точно нарушается и семантическое единство гнезда, организованного корнем *строй-*, которое Пушкин подчеркивает самыми разными способами. Он рисует молодой город как «громады стройные» дворцов и башен, потом восхищается им как целым – «люблю твой строгий, стройный вид», где корень *строй-* подчеркнут соседством со *строг-*, дающим что-то вроде каламбура. Поэт сгущает этимологическую фигуру, чтобы восславить воинов «в их СТРОЙНО зыблемом СТРОЮ». Наконец, в своем кульминационном вызове безумный противник Петра обращается к нему как к «СТРОИтелю».

Славянская этимологическая фигура ощущается настолько сильно, что прямого повторения корня может и не быть. Например, в современ-

ном чешском языке общность корня в словах něm-ý 'немой' и Něm-ec 'немец' остается очевидной. Поэтому вложенные чешским поэтом Я. Врхлицким в уста св. Прокопия слова: «Strážce jsem té země české, Jejíž jazyk rváti chcete Lidu z úst a poněmčit jej!» – сознательно сделаны неоднозначными: «вы хотите вырвать язык из уст моего народа и сделать его немым» и «вы хотите онемечить язык моего народа». В одном из вводных предложений к поэме Яна Коллара «Дочь славы», «Národu mého Aj, oněmělt' už, byv k úrazu zášti jazyk», слова oněměl jazyk буквально значат «язык стал немым», с коннотацией «язык стал немецким», в то время как следующее предложение, «Už hlaholem zpěvná ústa umlkla němým» («поющие уста уже умолкли от немого языка»), вызывает ассоциацию с hlaholem německým «немецким языком», которая помогает понять оксюморон «немой язык». «Боевая» Хлебникова (около 1906), возглашая «Напор славы единой и цельной на немь!», следует Коллару и в том, что слову «слава» приписывается двойной смысл («слава» и «славянство»), и в том, что в неологизме «немь» слиты воедино намеки на «немоту» и на «немцев»; ср. также строку Тютчева «Тех обезъязычил немец» (1841).

Яркая поэма Есенина «Песнь о хлебе» (1921) приравнивает жатву и обмолот к резне – подобно эпической традиции, которая представляет схватку как сбор урожая, и народным загадкам, изображающим земледелие в терминах битвы[13]. Центральный образ поэмы – *Людоедке-мельнице – зубами / В рот суют те кости обмолоть* – усилен этимологической фигурой, связывающей слова *жрать* и *жернов*, хотя ни одно из этих двух слов в тексте не появляется.

6

Другой широко используемый прием, тесно связанный с варьированием слова на основе словообразования (парегменоном*) – это полиптотон**, игра форм словоизменения. Например, в замечательной поэме чешского романтика Махи «Май» (1835) ключевое слово ее первых строк, láska 'любовь', все время повторяется, но в разных падежных формах – так же точно, как один и тот же предмет является немного иным в каждом следующем «кадре» («still») фильма: BYL LÁSKY čas, hrdliččin zval ku LÁSCE hlas, o LÁSCE šeptal tichý mech; květoucí strom lhal LÁSKY žel; svou LÁSKU slavík růži pěl... V čas LÁSKY – LÁSKOU každý tvor. В третьей песне той же поэмы быстрая смена такого рода «кадров» обрисовывает колесо (kolo), орудие пытки:

... tělo
U *kolo* vpleteno nad *kulem* v *kole* pnělo
I hlava nad *kolem* svůj obdržela stan.

Любители кино знакомы с эффективным приемом в технике монтажа: каждый следующий «кадр», хотя и начинает развертываться от предыдущего, направлен на новый предмет; предшествующий предмет изображения включается в новый «кадр», но уже смещенным из центра внимания

* От греч. παράγω 'передвигать, изменять'. – *Прим. перев.*

** Греч. πολύπτωτον 'повторение одного слова в разных падежах' (риторическая фигура). – *Прим. перев.*

на периферию экрана. Маха достигает подобного же драматического напряжения, повторяя существительное, но переводя его из прямого в косвенный падеж.

Na břehu jezera malý pahorek stojí,
Na něm se dlouhý *kůl*, na *kůlu* kolo zdvíhá.
Blíž strmí kolmý *vrch*, na *vrchu vrchol* dvojí
Na vyšším *vrcholi* bílá se *kaple* míhá.
U volném průvodu ku *kapli* přišel sbor.

Чередование здесь строго последовательное: kůl – na kůlu, vrch – na vrchu, vrchol – na vrcholi, kaple – ku kapli. Только слово kolo не повторяется, но оно отражается в своего рода каламбуре: необычный эпитет kolmý vrch 'крутая (букв. вертикальная) вершина', сливается с похожими звуками kolo в единой парономазии. Яркую параллель к поэтическому склонению Махи дают русские народные песни, для которых типично постепенное ограничение поля внимания все более и более узкой областью:

Реченька быстрая, *круты бережочки*;
Как на *крутеньком бережочке*;
На нем *желтые песочки*,
На *желтеньких* на *песочках*
Стоят три *садочка*.
Как во первом во *садочке*
Соловьюшко свищет[14].

И еще раз, в другом стиле и жанре, юмористические стихи Маяковского (1917), издевательски изображая героя с разных сторон, в действительности задают полную парадигму существительного *кадет*:

Жил да был на свете *кадет*.
В красную шапочку *кадет* был *одет*.

Кроме этой шапочки, доставшейся *кадету*,
Ни черта в нем красного не было и нету.

Услышит *кадет* – революция где-то,
Шапочка сейчас же на голове *кадета*.

Жили припеваючи за *кадетом кадет*,
И отец *кадета* и *кадетов* дед.

Поднялся однажды пребольшущий ветер,
В клочья шапчонку изорвал на *кадете*.

И остался он черный. А видевшие это
Волки революции сцапали *кадета*...

Современным западно-европейским языкам такого рода приемы совершенно чужды, поскольку в них практически отсутствует склонение.

Нетрудно продолжить демонстрацию того отпечатка, который специфически славянская система глагольных видов, залогов и наклонений накладывает на поэтический текст. Самобытные художественные ценности, которые таким поэтам, как Пушкин и Мицкевич, удалось извлечь из этой системы, едва ли воспроизводимы в романских или германских языках.

Драматический потенциал русских морфологических категорий, в особенности глагольных, и символизм, встроенный в русский глагольный вид, едва ли были где-либо выявлены с такой интенсивностью и художественной мудростью, как в «Медном Всаднике» Пушкина (1833). Эта «Петурбургская повесть» – о столкновении двух непримиримых героев. Первый, Петр Великий, не нуждается в назывании; он постоянно вводится с помощью чисто анафорического ОН: ОН, кто «стоял» и «глядел» и «думал». Затем следует призыв к побежденной им «стихии»:

Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут
И тщетной злобою не будут
Тревожить вечный сон Петра!

Однако «побежденная стихия» отказывается смириться, но тревожит она сон не Петра, а второго героя. Этому герою уже необходимо имя, хотя бы и вымышленное – Евгений, чтобы избавить его от полной анонимности; «прозванье» же его совершенно «забыто». Способ введения и мысли этого героя пародируют экспозицию фигуры Петра. Мечта о спокойной семейной жизни (жена и «щей горшок») противопоставлена властным размышлениям Петра об империи и столице, которые должно воздвигнуть.

Мечты Евгения разбиты ревущей стихией – разливом Невы, во время которого поэт снова сталкивает образы Евгения и Петра, теперь «кумира на бронзовом коне», который стоит «В неколебимой вышине, / Над возмущенною Невою». Снова Евгений в самом сердце потопа пародийно приравнивается к своему сопернику: «Как будто околдован», он угнездился «на звере мраморном верхом», «недвижный», как и бронзовый Петр, но в противоположность тому – «бедный», устрашенный и отчаявшийся. Кульминация поэмы – последняя встреча помешавшегося Евгения и «кумира на бронзовом коне».

Ограничение, имплицируемое русским совершенным видом, не может быть отнесено к действиям Петра, будь то в ипостаси живого императора или медной статуи. Ни одно изображающее его повествовательное предложение не использует личных форм глаголов совершенного вида: *стоял, глядел, думал, стоит, сидел, возвышался, несется, скакал.* История же мятежа Евгения, напротив, рассказана целиком в суматохе задыхающихся перфективов: *проснулся, вскочил, вспомнил, встал, пошел, остановился, стал, вздрогнул, прояснились в нем страшно мысли, узнал, обошел, навел, стеснилась грудь, чело прилегло, глаза подернулись, по сердцу пламень пробежал, вскипела кровь, стал, шепнул, пустился, показалось ему.*

Созревание этого мятежа с поразительной точностью передано во впечатляющем польском переводе «Медного Всадника», сделанном Юлианом Тувимом[15]: obudził się, zerwał się, stanęła zgroza, wstał, poszedł, zatrzymał, drgnął, etc. Контраст с Петром, «Co głową wznosił się miedzianą I

3–820

w mroku nieruchomo trwał» подчеркнут двумя формами несовершенного вида. Встреча Евгения с царем могла бы быть передана по-польски с той же точностью, но тут Тувим, увы, потерял всякий контакт с оригиналом, и вместо пушкинской эпической ноты мы слышим лирическую – Тувима:

«Cóż, budowniku mój miedziany?
Cóż cudotwórco?» – syknął zły.
«Już ja cię»... I jak oszalały
Przed siebie pobiegł lotem strzały,
I zdało się, że Groźny Car
Zapłonął gniewem, wzrok weń wparł...[16]

Это не пушкинский Евгений: тот не спрашивает (ср. cóż...? cóż...?), не иронизирует (ср. budowniku mój miedziany), не выпячивает свое ego (ср. ja cię) и не оставляет ничего недосказанного:

«Добро, строитель чудотворный! –
Шепнул он, злобно задрожав, –
Ужо тебе!..» И вдруг стремглав
Бежать пустился. Показалось
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...

«Протест» Евгения значит просто: «Тебе все-таки придет конец!» Тувим и те читатели с чересчур богатым воображением, которые думают, что последующий дерзкий монолог был выпущен по цензурным соображениям, приписывают антагонисту Петра больше, чем имел в виду автор. Евгений не говорит ровным счетом ничего о своей роли в возмездии, ничего и о самом возмездии. Он просто прилагает к «чудотворному строителю» ограничительное наречие *ужо*. Такая безличная конструкция с нулевой связкой устанавливает окончательный предел, что находится в прямом и явном противоречии с неизменно несовершенным видом, который маркирует действия «державца полумира». Эта попытка ограничения, однако, остается совершенно напрасной, и незыблемость «грозного царя» утверждается еще одним тонким противопоставлением двух видов, соотнесенных с двумя героями: *показалось – обращалось*; в результате мятежник обращается в бегство. Польский перевод допускает произвол, вырывая бегство Евгения из контекста и без достаточных к тому оснований переводя действия Петра в совершенный вид.

Для нас здесь существенно следующее: поэтическая выразительная сила славянских видов и возможность ее сохранения при переводе на другие славянские языки.

8

Славянские языки сохранили много общих свойств в структуре предложения. Эти синтаксические особенности для поэтической формы очень существенны. Так называемый свободный порядок слов в славянских языках – на самом деле богатейший фонд синтаксически допустимых

вариантов, каждый из которых имеет свою характерную функцию. Помимо нейтрального, немаркированного порядка слов, выполняющего чисто декларативную функцию, существует также множество экспрессивных вариантов и сознательных инверсий, более резких и в то же время утонченных. Играя этими вариантами, поэтическая речь добивается разнообразия эмоциональных оттенков, необычности семантической перспективы и ритмико-мелодической новизны.

Поразительно то, сколь художественные приемы, использующие порядок слов, совпадают в поэзии разных славянских народов. Самые оригинальные польские, чешские и русские поэты разбивают стандартные группы слов типа pán lesů 'хозяин лесов' или *топот бунтов* и обращают их в экспрессивную конструкцию lesů pán, *бунтов топот*. При инверсии такого рода оба слова получают одинаково сильное ударение и равную значимость, а разделяющая их граница подчеркивается (факультативной паузой); индивидуальность этих слов выступает более резко. Такими инверсиями богата поэма «Май» Махи и стихи польских романтиков. Здесь некоторые ученые предположили польское влияние на поэзию Махи. Такое влияние в данном конкретном случае вполне вероятно, но сходные инверсии появляются и в других местах славянского мира, для которых такое влияние совершенно исключено. Например, четыре первых строфы «Нашего марша» Маяковского (1918) содержат, кроме *бунтов топот*, еще шесть конструкций этого типа: *гордых голов гряда, миров города, дней бык, лет арба, пули оса, лет быстролетным коням*. В случае Махи решающим также является не внешний импульс, а сходство и языкового материала, и формальных проблем.

9

Сравнительная славянская поэтика должна проинтерпретировать с точки зрения поэтических последствий не только сходство фонологических и грамматических структур, но также и близость в области словаря и фразеологии. Художник стремится столкнуть два слова разного происхождения, но звучащих похоже – и установить между ними семантическую связь. Такие парономазии в славянских литературах достаточно часты, и многие из них – общие для поэзии всех славянских народов. Дадим два примера широко распространенных славянских парономазий: это сближение глаголов piti и pěti (*пить* и *петь*) – или их производных, и столкновение слов sokolъ и vysoko (*сокол* и *высоко*).

1. Болгарский: *Пи́ем, Пе́ем бу́йни Пе́сни* (Х. Ботев).

Русский: *Где до утра слово ПЕЙ заглушает крики ПЕсен* (Пушкин); *Радости ПЕЙ! ПОЙ!* (Маяковский).

Чешский: A když PIVko bumbávali – zPÍVávali (Rubeš); PIVíčko dobré je... jak je máme, tu zPÍVáme; Bratři, PIJme... PĚJme, bratři... (популярные песни)[17].

2. Русский: *Летал СОКО́Лик СОКО́Л выСОКО́* (народная песня)[18] – парономазия дополняется парегменоном. *Полети́ ты, мо́й СОКО́Л, выСОКО́ и далЕКО́, и выСО́КО и далЁКО, на роди́му сто́рону* (плясовая «Ах вы сени») – парономазия дополнена гомеоптотоном *высоко́ – далеко́* и его акцентным вариантом *высо́ко – далёко*[19]; или, в другом варианте той же песни: *Ты́ лети́, лети́, СОКО́ЛИК, выСОКО́ и далЕКО́* – парономазия

дополняется и гомеоптотоном, и вторичным сближением последних слогов слова *сокóлик* с последними слогами *далекó*. Ср. в современной русской поэзии: *зальётся выСÓКО выСÓКО... И охóты поэ̓та СÓКОЛ – гóлос мягко сойдёт на низы́* (Маяковский), где *высóко* повторяется, а *сóкол* сопровождается сходной цепочкой фонем, но расположенных в другом порядке – *гóлос*. Эта парономазия уже в далеком прошлом бытовала в русской поэтической традиции. В песне, записанной для Ричарда Джеймса в 1619 или 1620 г. есть строка: *выСÓКО СÓКОЛ поднялся*[20], а в похожем на пословицу стихе 118 «Слова о Полку Игореве» говорится: *Коли СОКОЛь въ мытехъ бываеть, выСОКО птиць възбиваеть*; тут есть еще дополнительная парономазия *КОЛи – СОКОЛъ* и яркий гомеотелевтон*, *БЫВАЕТЬ – възБИВАЕТЬ*.

Украинский: *СÓКОЛе ясний, брáте мій рíдний, тú виСÓКО Лiтáешь* (дума «Жалоба узника»)[21] – идентичность двух цепочек полная (*СÓКОЛ – ..СÓКО Л......*); *тóнке ВИСÓКЕ, в лúсту ширÓКЕ, в лúсту шиРÓКЕ, в вéрху кудряве, а в тiх кудéрцiх СИВ СÓКIЛ сúдит, СИВ СÓКIЛ сúдит, далЁКО вúдит* (обрядовая рождественская песня, *колядка*)[22] – парономазия дополнена обычным гомеоптотоном, *висÓКЕ – ширÓКЕ – далЁКО*, второй парономазией ВИСóке – СИВ, с консонантной метатезой, и аллитерацией *Сúв – Сóкiл – Сúдит.*

Сербохорватский: SȎKŌ lȅtī viSȎKO, Krȉla nȍsī širȎKO (народная песня) – парономазия дополнена гомеоптотоном; Lȇtnuo si bih viSȎKO, ViSȎKO SȎKŌ pȍd oblāk, A pȁdnuo bih niZȎKO, NiZȎKO SȎKŌ na ȍrah (хорватская песня XVI в.) с дополнительным гомеоптотоном viSȎKO – niZȎKO[23].

Словацкий: Hen ten vrch okrúhly, tá vySOKÁ hola: Kto nezná zpod Štitu sivého SOKOLa (Янко Краль) – парономазия усилена перекликающимися цепочками фонем на конце второй строки и обоих полустиший первой строки: ok.. hl. vysok. hola // siv. ho sokola.

Парономазия, заключенная в чешской пословице VLK VLÁČí dotud až i VLKa poVLEKou 'Волк волочёт, пока его поволокут', находит соответствие в русской народной загадке *стрáх тепло ВОЛОЧёт*, где фонемный состав глагола *волочёт* подсказывает ответ – *вóлк* (ср. *вóлчий*). Область распространения этого сближения не ограничена лишь славянским фольклором: оно появляется и в родственном славянским латышском языке, ср. пословицу pẽci vìlki vìlku vìlka 'пять волков волокли волка'. Игра слов *vьlkъ и *velkǫ – случай несколько специфический, поскольку эти слова генетически родственны[24]; поэтому возникает вопрос: восстановила ли случайно данная конкретная парономазия давно утерянную связь между родственными словами, или же в славянской и балтийской устной традиции уцелел парегменон, восходящий ко времени, когда эта этимологическая связь еще ясно чувствовалась? Безотносительно к таким запутанным генетическим проблемам, настало время для исчерпывающего изучения набора устойчивых парономазий в славянских устных традициях – задача, заманчивая для сравнительного славяноведения.

* Греч. ὁμοιοτέλευτον 'сходное окончание двух или более слов или стихов'. – *Прим. перев.*

10

Разнесение слов по разным грамматическим родам увеличивает возможности персонификации неодушевленных предметов и тем самым становится движущей силой поэтической мифологии. В большинстве случаев славянские языки здесь совпадают: *огонь* (*ognь) мужского рода, *вода* (*voda) – женского. Соответственно, в славянском фольклоре огонь и вода – король и королева, или брат и сестра, как в русской загадке «Сестра сильней брата». *День* (*dьnь) и *ночь* (*noktь) в славянских пословицах – отец и мать, или сын и дочь, или жених и невеста. В поэме «Война и мир» Маяковский под влиянием славянской языковой модели рисует день пылким любовником ночи[25]. Семантическая нагруженность рода неоднократно подчеркивалась в славянской литературе, еще со времен древнейшего старославянского памятника – перевода Евангелия-апракоса, сделанного св. Константином; в его предисловии отмечены трудности, встающие перед переводчиком, особенно из-за разницы греческого и славянского рода. Например, греческие слова мужского рода *ποταμός* и *ἀστήρ* приходится передавать славянскими rěka и dzvězda (женский род). По справедливому замечанию Вайяна, особенно ощутимыми эти расхождения становятся из-за ослабления аллегорических коннотаций данных существительных в некоторых текстах Писания[26]. Для славянского поэта грех (*grěxъ) олицетворяется в виде мужчины. Русский Репин был удивлен, почему немецкий художник Штук изобразил грех в виде женщины; недоумения бы не возникло, если бы Репин осознавал, что соответствующее немецкое слово Sünde женского рода. Смерть (*sъmьrtь, женский род) в славянских народных песнях, в древнечешской дидактической поэме (Smrt jest velmi chytrá knieni) и в лирической драме русского символиста Александра Блока «Балаганчик» является в женском платье; в немецкой же поэзии она фигурирует в облике разбойника: der Tod ist ein Räuber. Конечно, некоторые расхождения в роде случаются и среди славянских языков; к примеру, чешский переводчик отчаялся передать по-чешски название книги лирики Бориса Пастернака «Сестра моя, жизнь» – чешское слово život относится к мужскому роду, в отличие от русского *жизнь*.

11

Несмотря на все независимые и дивергентные изменения звуковой структуры, морфологии, синтаксиса, словаря и фразеологии, произошедшие в славянских языках в процессе исторического развития, на всех языковых уровнях остается основательный фонд унаследованных общих свойств, которые не изменились. Более того, какое-то число самих изменений являются общими и конвергентными – несмотря на то, что они происходили в славянских языках уже после распада славянского единства[27]. Идентичность структурных предпосылок – достаточное объяснение параллельности линий развития. Все общие черты, унаследованные от общего языка-предка – либо путем сохранения первичной модели, либо путем конвергентных ее модификаций, – составляют общее языковое наследие славянских народов.

Что касается поэзии, эта общность привела к сходству реакции сходного языкового материала на сходные формальные проблемы. На не-

скольких примерах мы пытались продемонстрировать, как это общее наследие, еще живое в славянских языках, благоприятствует определенному набору художественных средств, находящихся в распоряжении славянской поэзии.

Спорным является вопрос о том, породили ли интернациональные культурные течения (такие, как классицизм, романтизм, реализм и символизм) специфически славянские варианты в области художественной идеологии и художественной формы в тех случаях, когда форма не связана с языком. Остается проблематичным, можно ли выявить такие характеристики славянской романтической живописи или музыки, которые, помимо национальных особенностей польской, чешской или русской романтической живописи и музыки, отличали бы их от соответствующей живописи и музыки неславянских народов. Рассуждения же о свойствах поэтики славянского романтизма или об особых формальных характеристиках славянского символизма в лирической поэзии, напротив, вполне законны. В примерах такого рода языковой материал, наделенный сходными атрибутами, оформляется согласно одним и тем же законам.

Мы можем говорить о славянском «свободном стихе», хотя vers libre — явление интернациональное. Особые свойства славянской его разновидности определяются специфическими признаками славянского синтаксиса и в основе своей сходными звуковыми средствами, используемыми для оформления предложения. Предрасположенность поэзии символизма к именным конструкциям и к абстрактным существительным стимулирует чеха О. Бржезину (1868—1929) и русского К. Бальмонта (1867—1943) к изобретению поразительно схожих новаторских форм выразительности, коренящихся в сходстве словообразовательных средств славянских языков.

Для объяснения многих общих славянскому миру структурных свойств достаточно простого указания на одинаковость языковых предпосылок. Ни одна польская или русская литературная эпоха, ни одна поэтическая школа не усомнилась в эквивалентности для точной рифмы переднего неогубленного i и заднего неогубленного y: бил — был, bił — był. Ни один художник, какой бы рафинированной ни была техника его рифмовки, не стремился избегать таких рифм. Эта эквивалентность — естественное следствие того, что польские и русские i и y — не что иное, как контекстные варианты одной и той же фонемы, высокой неогубленной гласной, как проницательно отметил И. Бодуэн де Куртенэ[28]. И когда мы обнаружим, что в богатой и утонченной чешской поэзии начала XIV в. то же самое правило действует совершенно последовательно, мы не станем повторять методологическую ошибку Пастрнека[29], который, несмотря на противоречащие данные всех остальных источников, интерпретировал эквивалентность i и y в древнейших чешских рифмах как доказательство того, что в древнечешском языке эти два гласных совпали. Мы должны констатировать, что в русском, польском и старочешском языках фонологическое единство высокой неогубленной гласной неизбежно приводит поэта к рифмованию ее вариантов i и y.

Есть, однако, проблемы, одинаково успешно решаемые и указанием на все еще живые языковые явления, и непосредственным отнесением рассматриваемых свойств к поэтической модели общеславянской эпохи. Лишь всестороннее углубленное изучение славянской сравнительной поэтики позволит сделать обоснованный выбор между этими двумя решения-

ми для каждого конкретного случая. Наконец, бывают и такие ситуации, когда некоторое поэтическое свойство вообще не может быть убедительно выведено из современных языковых данных. Однако в иных из этих случаев соответствие между поэтическими моделями славянских народов настолько явно бросается в глаза, что гипотеза об общем предке-прототипе становится совершенно необходимой. Об этом и пойдет дальше речь.

II. ОБЩЕСЛАВЯНСКАЯ УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ

1. Сравнение славянских народных метров. 2. Сравнение славянских и других индоевропейских метров. 3. Перспективы славянской сравнительной метрики. 4. Метрическое воздействие славянского устного наследия на письменную традицию.

1

Сравнительный метод в исторической лингвистике достиг, безусловно, изумительной точности в изучении родственных языков. Развитая техника позволяет нам отличить соответствия в силу общности происхождения от заимствований, конвергентных инноваций и случайных совпадений. Если соответствующие друг другу формы восходят к общему прототипу, то этот прототип может быть реконструирован еще более надежно. Методологические достижения сравнительно-исторической лингвистики могут и должны быть распространены на поэтический язык – как было отмечено в новаторской работе Мейе, посвященной сравнительной индоевропейской метрике[30].

Богатая устная традиция в славянском мире создает благодатную почву для такого рода исследований. Компаративисту тотчас же бросается в глаза набор специфических сходств и общий архаический остаток, несмотря на все дивергентные инновации и все сторонние заимствования в фольклоре того или иного славянского народа. Выделяется три типа славянской устной поэзии на основании способа ее передачи; это может быть пение, декламация (чтение нараспев), и простая речь. Каждый тип развил свою собственную метрическую модель: песенный стих, речитативный стих и говорной стих.

Начиная исследование славянской литературы с промежуточного, а тем самым самого сложного типа, с речитатива, мы наблюдаем три основные славянские области речитативной поэзии: (1) балкано-славянский район, включающий большую часть сербохорватской (особенно сербской), македонской и болгарской области; (2) севернорусский район вокруг Онежского озера и у Белого моря; и (3) украинский район. Все эти регионы пользуются двумя речитативными жанрами: плачи (причитания) и эпические сказания (повествования). Сравнение сербохорватского и севернорусского речитатива, географически достаточно далеких, чтобы исключить заимствование, обнаруживает одно и то же фундаментальное различие между метрами плачей и эпоса. В обоих языках размер плачей симметричен – то есть строки состоят из однаковых колонов. Размеры эпоса асимметричны: колоны в строке не равны между собой. И сербохорватские, и севернорусские плачи обнаруживают два различных стиля, один более торжественный и цветистый, другой простой и безыскусный. Торжественный стиль использует более длинные строки. В сербохорватских

плачах (tùžbalice) строка оканчивается синтаксической паузой, содержит постоянное число слогов, разбивается обязательной цезурой на постоянное число равных колонов и проявляет явственную хореическую тенденцию в распределении словоразделов и словесных ударений. Длинная строка состоит из трех четырехсложных колонов (напр. Ȍbasjālo | žȁrkō sȗnce, | sȗnce kȗme!), короткая – из двух (напр., Rȃne mnȍge, | pȃ‿me bȍlē)[31]. Тем самым длинная строка насчитывает двенадцать, а короткая восемь слогов.

Прежде чем проводить сравнение с русским народным стихом, мы должны учесть некоторые его основные инновации. (1) Он упразднил конституирующую функцию словораздела в стихе, в частности – обязательную цезуру. (2) Русский стих, особенно речитативный, широко обобщил «дактилическое» акцентное завершение (x́ x ẋ), обнаруживая тенденцию к замене им первоначального хореического завершения (x́ x) путем добавления дополнительного слога. (3) Модель русского речитативного стиха сохранила традиционное чередование иктов и слабых мест, но внешние слоги строки (первый и последний) потеряли способность нести сильное иктовое ударение. Вследствие этого первый и последний из внутренних иктов становятся самыми сильными: они несут обязательное словесное ударение. Промежуточные икты образуют регрессивную волнообразную кривую; каждый нечетный икт, считая от последнего обязательного ударения, ослабляется, а каждый четный усиливается. Рассмотрев эти три типичные инновации, лингвистически вполне объяснимые, мы можем предположить, что если длинная строка русских *плачей* (*причитаний*) имеет то же происхождение, что и длинная строка tùžbalice, то следует ожидать синтаксически замкнутую хореическую строку из тринадцати (скорее чем двенадцати) слогов, с тремя главными ударениями, симметрично распределенными между третьим, одиннадцатым и седьмым слогами – то есть это первый и последний внутренние икты и второй икт, считая от последнего внутреннего.

И в самом деле, это в точности длинная строка русских плачей: [ẋ x x́ x ẋ x x́ x ẋ x x́ x (ẋ)]. Более обычная форма с дактилическим завершением (*Задрожáлося ретли́вое сердéчушко*) свободно допускает более редкий двенадцатисложный вариант (*На‿синём‿мори вóлнá да сколыбáлась*). Короткая строка плачей, также хореическая, имеет только девять (вариант – восемь) слогов и разделяется на два колона двумя главными ударениями, симметрично помещенными на третий и седьмой слоги (*Аль по‿лéтушку по‿тёплому*, // *Аль по‿óсени протя́жной*)[32]. Отношение между длинной и короткой строкой идентично в обоих языках.

В сербохорватском эпосе асимметричное десятисложие сопровождается обязательной синтаксической паузой и разбивается обязательной цезурой на два колона, первый из которых четырехсложный, а второй – шестисложный:

Tȍ Alílu vȉlo mȕčno bílo,
Pa‿Ǻjkuni tȉo progȍvārā:...[33]

Словоразделы располагаются предпочтительно перед нечетными слогами, а словесные ударения – на них, так что хотя бы одна граница каждого фонетического слова предшествует нечетному слогу строки. Словораздел перед последним слогом колона и словесное ударение на этом слоге избе-

гаются более всего. Обычно строка имеет три главных ударения[34]. Прямые и регулярные соответствия этому метру обнаруживаются не только в македонском и болгарском эпическом десятисложнике, но также и в западно-славянских (моравских, словацких, польских, лужицких) и бытующих по соседству восточно-славянских (украинских, в особенности западных, и белорусских) народных песнях, имеющих более или менее эпический или гномический оттенок. С другой стороны, это асимметричное десятисложие чуждо устной традиции финно-угорской, алтайской, греческой и романской среды, а его эпизодическое появление в северо-албанской эпической поэзии определенно обязано заимствованию из сербского.

Почти столетие тому назад этот ряд сходных десятисложных стиховых форм в различных славянских языках и их частое использование в пословицах разных славянских народов (напр., в чешской средневековой записи: Jeden nevie, | co druhého hňete) поразило наблюдательного Срезневского и навело его на мысль, что этот десятисложник – эпический и паремический (пословичный) метр общеславянского происхождения[35]. Эту догадку портил, однако, тот факт, что формы, соответствующей стиху сербохорватских starȉnskē pjȅsme – «песен о старых временах» – в русских *ста́ринах* найдено не было, хотя они разделяют родовое имя общего происхождения и воплощают архаическую эпическую традицию. Тогдашняя неудача в обнаружении искомой общей формы объясняется тем, что число слогов в русском эпическом стихе значительно колеблется. Разнообразие еще более увеличивалось из-за того, что большая часть записей была сделана с речи вместо настоящего чтения нараспев; более того, не делалось достаточного различия между истинными мастерами эпической техники и средним неумелым сказителем. На такое положение дел прямо указывал Гильфердинг[36], но оно не было замечено или не принималось во внимание в ведущих исследованиях русского эпического стиха.

Протяжное скандирование и симметричная конструкция русских плачей предохраняли их от разрушительных колебаний. В эпических повествованиях сохранение силлабической рамки куда менее принудительно. Несмотря на это, форма, полностью соответствующая сербохорватскому асимметричному десятисложнику, встречается и в Олонецком, и в Архангельском регионе – либо в исходном десятисложном обличье (*У‿чесно́й довы́ да у‿Нени́лы*)[37], либо с дактилическим завершением (*Из‿того́ ли го́рода из‿Му́ромля*)[38]. Поскольку граничные слоги не могут нести сильный икт, последние приходятся не на первый и одиннадцатый, а на третий и девятый слоги одиннадцати-(десяти-) сложной строки. Колеблющийся регрессивный ритмический контур усиливает второй икт, считая от десятого слога назад, то есть пятый слог строки: ẋ x x́ x x́ x ẋ x x́ x ẋ. Это асимметричное распределение сильных иктов, и в особенности короткий интервал между первыми двумя из них, порождает разнообразные отступления от силлабической модели, в частности – наращение короткого междуиктового интервала одним или двумя слогами (*Из‿того́ было го́рода из‿Му́ромля*, или *Из‿того́‿ли было го́рода из‿Му́ромля*)[39].

Основной вариант стиха русских старин находится в таком же отношении к сербохорватским starȉnskē pjȅsme, как длинная и короткая строки русских плачей к соответствующим формам сербохорватских tȕžbalice. Такое же как в русском эпическом стихе направление преобразований характерно и для его болгарского аналога, поскольку изменение просодической модели – замена исходной оппозиции восходящего и нисходя-

щего тона свободным фонологическим ударением и сопутствующая утрата свободной долготы гласного – в русском и болгарском языках было в основном одним и тем же.

Другой русский эпический метр – короткий стих более трезвых и неприукрашенных «исторических песен» (*Изво́лил наш ца́рь-госуда́рь* || *Ца́рь Ива́н да Васи́льевич*)[40] – находит параллельную родственную форму в южнославянском, в первую очередь болгарском, эпическом восьмисложии, состоящем из двух колонов – из пяти и из трех слогов соответственно (Ти бе́ше, ма́ма, / бе́л черве́н)[41]. Тенденция располагать словные ударения на четных слогах строки сходным образом характеризует русское, болгарское и более редкое сербохорватское асимметричное восьмисложие, как и соответствующий ему балладный размер в словенском (Vam bô junáško pêsen pél)[42], чешском (B*y*la‿jest j*e*dna m*a*tička)[43] и польском (Cter*y*sta r*u*bli w p*o*sag d*a*ł)[44].

Итак, можно реконструировать четыре общеславянских речитативных размера. Это, с одной стороны, длинная и короткая строки симметричного элегического стиха, из которых первая добавляет дополнительный колон к двум колонам второй: с другой стороны, длинная и короткая строки асимметричного эпического стиха, состоящие каждая из двух неравных колонов, причем длинная строка превосходит короткую на одну двусложную стопу. Колон асимметричной строки на один слог длиннее или короче половины числа слогов в строке. Асимметричный стих основан на жестком сочетании четного и нечетного:

Строка	*Короткая*	*Длинная*
Число стоп в строке Доминантно-ударный слог стиха	Четно	Нечетно
Число слогов в колоне Более длинный колон	Нечетно	Четно

Сравнивая ритуальные песни различных славянских народов, мы снова сталкиваемся со значимыми формальными сходствами; это в первую очередь превалирующее деление строки срединной цезурой на два равных колона, например, [4|4], [5|5], [6|6]. Тем самым можно приступить и к реконструкции основных общеславянских песенных метров. Традиционные свадебные речи шафера (русский *дружко́*, польский drużba, чешский družba, etc.) столь же поразительно схожи у всех славян; это объясняется тем, что синтаксическая структура славянских языков особенно консервативна, а говорные стихи во всех славянских устных традициях основаны именно на синтаксической просодии – в отличие от речитативных и песенных форм, использующих в первую очередь просодию на уровне слова. Тем самым здесь обнаруживается след общеславянского произносимого стиха, и перед нами открывается поле для дальнейших исследований.

Переходя от балкано-славянской и севернорусской к третьей живой славянской речитативной традиции, к украинским эпопеям (*думи*) и плачам (*голосiння*), исследователь замечает глубокий параллелизм форм стиха в этих двух жанрах[45], в особенности их параллельный сдвиг в сторону говорного стиха. Несмотря на эту значительную перестройку, увидеть изначальное родство указанных украинских речитативов с южнославянскими и севернорусскими формами все еще возможно[46].

Сербохорватская просодическая модель, особенно в штокавских диалектах, структурно сродни общеславянской системе. Квантитативным ограничениям на завершение сербохорватского эпического стиха, в особенности десятисложника, может быть дано убедительное объяснение: это уцелевшие остатки общеславянской метрической традиции. Предпоследний слог сербохорватского асимметричного десятисложия имеет тенденцию заполняться фонологически долгим гласным, а два предшествующих слога, седьмой и восьмой – краткими. Эта тенденция становится правилом при наличии словесного ударения.

Все основные черты общеславянского эпического и паремического десятисложного стиха – постоянное количество слогов, обязательная цезура и противопоставленность конечных слогов строки всем остальным ее слогам при помощи регулярного распределения долгот – находят явные соответствия основным принципам исходной индоевропейской метрики по реконструкции Мейе. «Основные черты индоевропейской метрики» были выделены им при сравнении определенных ведических размеров с соответствующими формами греческой поэзии, а именно с «лирическим песенным стихом» (в особенности Сафо и Алкея) и «декламационным стихом». Ввиду архаичности структуры, уцелевшей в балтийских и славянских языках, и ввиду долгого сохранения индоевропейской культурной модели в этих группах, Мейе предвидел важность вопроса, «в какой мере литовский, латышский, сербский и т.д. стих является продолжением индоевропейского типа».

В литовской устной традиции и в самом деле обнаруживается явное соответствие славянскому асимметричному десятисложию (Aš girdějau, | kû motûla kal̃ba)[47]. Если этот славянский размер на самом деле сохранил индоевропейскую модель (⏑̱ ⏑̱ ⏑̱ ⏑̱ | ⏑̱ ⏑̱ ∪ ∪ – ⏑̱), то предположив, что она уцелела в древнегреческой поэзии, и основываясь на выводах Мейе относительно греческих метрических инноваций, мы смогли бы предсказать, что могло бы статься с этим размером, сохранись он в греческой песне, с одной стороны, и в греческом «декламационном стихе», – с другой. Следовало бы ожидать строго десятисложный песенный стих с утраченной цезурой и слабой тенденцией к большему долготному упорядочению несколько ближе к началу строки. Среди эолийских метров десятисложник Сафо действительно соответствует этим теоретическим предположениям.

Если бы произошедшая от того же предка форма сохранилась среди архаических размеров греческого декламационного стиха, то, воспользовавшись наблюдениями Мейе, мы ожидали бы стих с основным десятисложным вариантом, с финальным анцепсом, которому предшествует одна константная анапестическая стопа и две начальные анапестические стопы, свободно варьирующие со спондеем или дактилем. Эта гипотетическая форма совпадает с так называемым паремиаком (напр.: *Ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον*) – размером, который был проанализирован Узенером и Кралем[48] и, кроме того, признан самым архаичным среди отмеченных греческих поэтических форм[49]. Даже эпическая и пословичная функция этого размера полностью совпадает с функцией размера, соответствующего ему у славян.

Тем самым сравнение с греческим подтверждает реконструированную славянскую ритмическую модель и проецирует ее еще гораздо глубже в доисторическое прошлое.

3

Славянская сравнительная метрика составляет лишь одну главу славянской сравнительной поэтики – огромной области, еще ждущей исследования. Ясно, что метрическая форма устной поэзии различных славянских народов может быть прослежена назад до праславянского уровня; но изучение общего наследия нельзя ограничивать метром. Даже предварительная выборка примеров показывает, что в каждом фольклорном жанре (эпос, плачи, ритуальные песни и приговоры, заговоры, загадки, пословицы) имеется фонд общих для всех славян тропов и фигур, звуковых и композиционных приемов, типов параллелизма и характерных образов. Общие структурные особенности русского и южнославянского эпоса, уже очень давно поразившие пытливого Миклошича[50], явственно показывают две вещи: первое, что у славян до распада славянского единства существовала развитая эпическая техника, и второе – что эта традиция имела последующее продолжение на протяжении тысячи лет. Возникает вопрос, существуют ли унаследованные от общего репертуара сюжеты. Критики справедливо осудили попытку романтиков свести эпическую традицию к чисто мифологическому субстрату, но они преувеличивали, отрицая существование этого субстрата вообще. Исторические следы и сохранившиеся остатки славянской мифологии демонстрируют обильное и исключительно древнее общее наследие[51]. Аккуратное исследование мифологической составляющей в славянском фольклоре, особенно в эпосе – весьма заманчивое и многообещающее дело[52].

4

Общеславянское наследие, еще живое в формах стиха современного славянского фольклора, продолжает оказывать влияние на развитие метрики в славянских письменных литературах. Новая русская поэзия, начиная с ее первых шагов во второй четверти XVIII в., искала образцы в устной традиции. Несколько форм родилось как имитация фольклорных метров. Отступления от схоластической силлабической модели появляются сперва как остроумные переделки народной поэзии и ее метрических форм, в качестве развлечения на императорских маскарадах. Тредиаковский в 1740 г. пародировал речи шафера, имитируя их стих:

Здра́вствуйте, жени́вшись, | дура́к да ду́ра
Ещё <...>о́чка, | то́та и фигу́ра!
Тепе́рь-то пря́мо вре́мя | ва́м повесели́ться,
Тепе́рь-то вся́чески | поезжа́нам до́лжно беси́ться...[53]

Потом Сумароков в 1763 г. испробовал устный эпический стих в смелой переделке шуточной старинки «Птицы»:

Прилете́ла на́ берег сини́ца,
И́з-за полно́чного мо́ря,
И́з-за холо́дна окея́на:
Спра́шивали го́стейку прие́зжу,
За́ морем каки́е обря́ды...[54]

Пушкин воспользовался обеими этими формами в своих стилизациях народных сказок: первой – в «Сказке о попе и о работнике его Балде» (1830), второй – в «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833), а также и в других произведениях того же жанра. Как ни странно, на эксперименты с русским эпическим стихом его изначально натолкнули сербские эпические песни. Взаимообмен в области народной поэзии между славянскими народами, который в начале XIX в. пропагандировал польский писатель Воронич[55], вскоре после этого по крайней мере трижды послужил важным стимулом к развитию литературной формы. Востоков и Пушкин переделывали сербский эпический стих, Челаковский и Лангер писали «отклики» (ohlasy) на русские *старины* и лирические песни, а Богдан Залесский под влиянием украинской устной поэзии ввел в польский обиход новые размеры и строфы[56]. Показательным во всех этих случаях нам представляется тот факт, что инородная славянская модель подвергается переоценке под воздействием местной фольклорной модели. Так строго силлабический deseterac толкает русских поэтов на расшатывание привычных схоластических рамок силлабизма и перестройку сербского эпического размера в том же направлении, в каком русская устная традиция видоизменила его общеславянский прототип. Более свободные силлабические междударные интервалы в сербском стихе переинтерпретируются русскими слушателями как отказ от изосиллабизма вообще и обязательная цезура опускается; именно таковы пушкинские приемы перевода сербского стиха [4|6]:

<table>
<tr><td>Пушкин</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>В ту́ пору бра́т сестре́ пове́рил.</td><td>[9]</td><td>Tȏ je brȁtac séji vjȅrovao,</td></tr>
<tr><td>Во́т Павли́ха пошла́ в са́д зеле́ный,</td><td>[10]</td><td>Kad tȏ vìđe mláda Pȃvlovica,</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>Òna òde nȍću u gràdinu</td></tr>
<tr><td>Си́вого со́кола та́м заколо́ла</td><td>[11]</td><td>Te záklala sȋvōga sȍkola,</td></tr>
<tr><td>И сказа́ла своему́ господи́ну...</td><td>[11]</td><td>Pa gòvorī svȏme gospodáru...[57]</td></tr>
</table>

Таким же точно образом рассказчица старин Матрена Меньшикова с Кенозера в своей переделке по образу старин сербской эпической песни, которая была изложена русским поэтом Щербиной, расшатывает и разнообразит жесткие десятисложия переводчика, игнорируя его обязательную цезуру:

<table>
<tr><td>Меньшикова</td><td></td><td>Щербина</td></tr>
<tr><td>Бы́ли ю́ные О́во и де́вушка Ма́ра,</td><td>[13]</td><td>Дво́е ми́лых, | любя́сь, выроста́ли:</td></tr>
<tr><td>Дво́е с тре́х ле́т выроста́ли,</td><td>[8]</td><td>Юный Ио́во | да де́вушка Ма́ра,</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>С малоле́тства | от тре́тьего го́да...</td></tr>
<tr><td>Одно́ю води́цей умыва́лись,</td><td>[10]</td><td>Умыва́лись | одно́ю водо́ю,</td></tr>
<tr><td>Одне́м полоте́нцем вытира́лись,</td><td>[9]</td><td>Утира́лись | одни́м полоте́нцем...</td></tr>
<tr><td>Оди́н же со́н но́чью вида́ли.</td><td>[9]</td><td>Те́мной но́чью | оди́н сон вида́ли...[58]</td></tr>
</table>

Вот обратный пример. Челаковский интерпретировал отсутствие жесткого изосиллабизма в русских фольклорных формах как отказ от изосиллабических стоп вообще. Поэтому в некоторых своих стихах à la russe он обратился, в противоположность обычной чешской литературной норме, к более свободной дистрибуции ударений и к чистому силлабизму строки в качестве основной константы; и это полностью согласуется с чешской (и, добавим, общеславянской) устной традицией. Нескольких строк из стихо-

творения Челаковского «Veliká panichida» довольно для демонстрации этой латентной тенденции:

Ne krupobitím ani lijavcem [10]
Na širém poli obilí polehlo, [11]
To zatopeno, to rozdrceno: – [10]
Ach! Pode Moskvou, pode matičkou, [10]
Tam na rovinách, smutných dolinách [10]
Mnoho chrabrého vojska ruského, [10]
Mnoho vojinstva i francouzského [10]
Ku syré zemi hlavou přilehlo, [10]
To rozbodáno, to rozkotáno [10]
Ostrými meči, hrotem bodáků, [10]
I přívalem to kalených koulí. [10]

Обе формы русского свободного стиха продолжали развиваться, дав так называемый *дольник*, где принцип изосиллабизма стоп с положения константы низведен до уровня простой тенденции, и *сказовый стих*, который вообще отбросил изосиллабический принцип. Даже когда мы имеет дело с внешним влиянием, оно проявляется лишь как толчок к осознанию традиционных форм родного фольклора, знакомого современному поэту и по более ранним литературным адаптациям, и непосредственно по устной традиции, которая все еще окружает и вдохновляет его и которая говорит на том же языке, что и он. Тем самым «новые ритмы» в чешской, русской или какой-либо еще славянской поэзии нашего века структурно – а часто также и генетически – ближе к некоторым формам своего фольклора, чем к французскому верлибру.

Когда какая-либо славянская литература только зарождается или же возрождается вне живой связи со своим литературным прошлым, ее первые крупные поэтические произведения основываются на местной устной традиции. Так обстоит дело с Янко Кралем (1829–1876) в Словакии, Тарасом Шевченко (1814–1861) на Украине и Христо Ботевым (1849–1876) в Болгарии[59]. Поскольку они широко пользуются фольклорными формами, и поскольку в этих формах все еще просматривается ощутимое общее наследие, должно, очевидно, найтись немало ярких сходств, объединяющих произведения этих трех поэтов. Например, сохранившийся в народной лирике разных славянских народов стих [5|5] подсказал этот размер всем троим:

Вечі́рне со́нце | га́й золоти́ло,
Дніпро́ і по́ле | зо́лотом кри́ло.
Собо́р Мазе́пин | сяє, білі́є,
Ба́тька Богда́на | моги́ла мрі́є...
(Шевченко. «Сон»)

Ба́щино ли съм | пропи́л има́не,
Те́бе ли покри́х | с дълбо́ки ра́ни,
Та мо́йта мла́дост, | ма́ле, зеле́на
Съ́хне и ве́хне | лю́то язве́на?!
(Ботев. «Майце си»)

Šedivý celkom, | tajný, hlboký...
Dačo čudného | javí ten človek...
Na druhom boku | sedí dievčička...
Mních je pokojný | prostosrdečný...
(Janko Kráľ. «Povesť»)

Во всех трех национальных литературах разгорается литературная борьба, сходная в своем течении и последствиях; это борьба между указанным радикально-демократическим литературным течением, придерживающимся фольклорной модели, и противостоящим ему более поздним течением, которое стремится порвать с народными формами и создать специфически городской и собственно литературный стих. К этому направлению принадлежат П. Кулиш (1819–1897) на Украине, Хурбан-Вайански (1847–1916) и Гвездослав (1849–1921) в Словакии, Иван Вазов (1850–1921) в Болгарии. Можно заметить, что и их «новые» метры в свою очередь сводятся к общему знаменателю: все они строились, следуя русской модели. В особенности это относится к украинским и болгарским попыткам, в то время как в оформлении словацкого стиха конца XIX в. русская модель конкурировала с чешской.

Постоянно возобновляющийся контакт ars poetica разных славянских наций с соответствующими устными традициями и тем самым с общеславянским наследием подтверждает признание Тредиаковского, одного из немногих зачинателей современной русской поэзии. Он тонко чувствовал тот факт, что даже знаменитая реформа стихосложения в начале санкт-петербурского периода русской истории существом своим обязана передающемуся из века в век народному обычаю, в то время как терминологию и второстепенные детали определяет постороннее влияние:

«...Поистине, всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела. Даром, что слог ее весьма не красный, от неискусства слагающих; но сладчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне непогрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных выше объявленных двусложных тонических стоп.

Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оной простых людей поэзии. И так всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться, как только, что я французской версификации должен мешком, а старинный российской поэзии всеми тысячью рублями»[60].

Это утверждение, mutatis mutandis, применимо к большей части важных инноваций в истории славянского стиха.

III. ОБЩЕСЛАВЯНСКАЯ ПИСЬМЕННАЯ ТРАДИЦИЯ.

1. Общеславянский характер древнецерковнославянской литературы. 2. Примеры межславянского литературного обмена в раннем Средневековье. 3. Дальнейшие судьбы церковнославянской литературной традиции. 4. О Кирилло-Мефодиевом идеологическом наследстве.

1

Когда более тысячи лет назад возник и получил распространение первый славянский письменный язык, языковые расхождения в славянском мире были незначительны по сравнению, например, с радикально разошедшимися диалектами внутри современного немецкого или итальянского ареала. Относительно немногие местные особенности звукового строя, грамматики и словаря имели второстепенное значение и не могли помешать культурному обмену между разными славянскими регионами. Отношения между славянскими диалектами той эпохи характеризовались скорее постепенными переходами, чем четкими границами. В конце IX в. славяне, по удачному выражению Вайяна, «все еще осознавали себя говорящими на одном и том же языке»[61]. Тем самым славянские апостолы Константин-Кирилл и Мефодий могли пользоваться своим родным македонским диалектом для миссионерской деятельности в Моравии. Более того: то, чему они учили на этом языке, вообще было предназначено не только для моравов, но и для всех славянских земель – что с полной определенностью и было сказано с самого начала (*нъ и вьсѣмъ странамъ тѣмъ словѣньскыимъ*)[62].

Естественно, моравская среда, окружившая Кирилла и Мефодия с их учениками, влияла на тот язык, которым они писали. В результате южный в основе своей диалект этих текстов обнаруживает западные вкрапления. На рубеже X в. моравская колыбель славянской литературы и богослужения была разорена, и центры их переместились в Чехию и Болгарию. В литературном языке Чехии западных примесей стало больше, в то время как в балканской области возобладали южные (точнее, специфически болгарские) черты. С дальнейшим проникновением славянского литературного и богослужебного языка в восточнославянские земли, а также в Хорватию и Сербию, возникли новые варианты. Однако, несмотря на все местные модификации, единство этого языка культуры в главном сознательно поддерживается на протяжении X и XI вв. Этот язык был особенным образованием, отличным от всех использовавшихся в устной речи славянских диалектов того периода, и эта выделенность была необходима для отграничения языка священных текстов и культуры от повседневной народной речи. В то же время строгая разграниченность этих двух языковых стилей никоим образом не препятствовала выполнению той цели, которая была провозглашена славянской церковью – сделать Слово Божие понятным для простого народа, доступным для каждого. «Слышите нынѣ | Отъ своего ума, | Слышасте убо, | словѣньскъ народе, | Слышите слово, | отъ бога бо приде» – провозглашает стихотворное предисловие (Про́глас) св. Кирилла к его переводам из Четвероевангелия[63].

Традиционное название – древнецерковнославянский – полностью соответствует тому языку, который употреблялся подавляющим большинством крещеных славян со времен Моравской миссии и до Первого крестового похода; оно подчеркивает специфическую задачу языка и неотъемлемо присущее ему междиалектное единство. Филологи совершенно справедливо называют местные варианты этого стандартизованного языка не отдельными языками, а всего лишь *изводами* дневнецерковнославянского. Н. Дурново в своих глубоких исследованиях по древнецерковнославянскому языку отмечал сильное взаимодействие между тремя мощными объединяющимися факторами славянской истории в конце первого тыся-

челетия христианской эры — политическим, собственно языковым и культурным[64].

В области политической не раз выражалось стремление к созданию объединенной межплеменной державы. Великая Моравия охватывала, помимо всего чехословацкого мира, значительную часть сорбов (лужичан), поляков и южных славян Паннонии. Великая Болгария царя Симеона включала в себя македонцев и сербов, а Святослав пытался создать русско-болгарское государство со столицей в Преславе. Чехи в X в. стремились к господству, помимо Богемии и Моравии, также в Силезии, Словакии, Краковской области и в сорбском (лужицком) районе Мильско. Наконец, король Болеслав I (992—1025) основал огромное межславянское государство, включавшее полабские, чешские и восточно-славянские области[65]. Такого рода политические объединения содействовали языковым и культурным контактам между различными славянскими племенами и, с другой стороны, укреплялись ими.

Все еще немалая языковая общность славян благоприятствовала культурным связям, сделав возможным создание славянского литературного языка — того существеннейшего культурного фактора, который на некоторое время объединил все славянство. Христианство, со службами на родном языке, в свою очередь внесло вклад в продление славянского единства. Почти весь славянский мир, крещеный до Первого крестового похода, пользовался — в различной степени и в течение разных периодов времени — древнецерковнославянским. Поэтому знаменитый силезский книжник XIII в. Мартин из Опавы недалек от истины, когда в своей «Хронике пап и императоров» (1268) он называет св. Кирилла «апостолом всех почти славян».

По словам Дурново, «в конце X и в XI столетии люди читали, проповедовали, молились и служили на этом языке в Новгороде и в Киеве, в Преславе и в Охриде, в Велеграде и на Сазаве». Более того, тексты на древнецерковнославянском из Великой Моравии продолжали жить, хотя бы и в латинизированной графике и в местном языковом варианте, среди словенцев и в X в.[66]. На протяжении XI в. хорваты боролись за сохранение славянской литургии, пользуясь теми же средствами, что и чехи, и проходя через те же стадии, но с более благоприятным окончательным результатом. В конце X в. чешские миссионеры принесли церковнославянскую службу в Польшу. При Мешко II службы велись и in propria, и на латыни. Славянская литургия в польских и богемских монастырях, видимо, прошла один и тот же путь и имела сходный конец. За первым изгнанием славянских монахов тотчас после схизмы (*Зѣло велико съдѣяся въ лясѣхъ*, говоря словами Киевского патерика), в начале Первого крестового похода последовало уже окончательное и бесповоротное изгнание «еретического» настоятеля и его последователей из бенедиктинского монастыря в Тынеце, близ Кракова[67]. Наконец, судя по еще не опубликованным находками В. Фритца, имеются указания на сожжение славянских книг по приказу епископа Мерзебургского в XI в. — свидетельство того, что древнецерковнославянский язык проник даже к сорбам.

Имея тем самым право говорить об общеславянском литературном языке, мы получаем возможность рассматривать литературу на древнецерковнославянском как общеславянскую письменную традицию. Иногда бывает довольно трудно локализовать как язык древнецерковнославянского текста, так и текст как таковой, поскольку единство древнецерков-

4-820

нославянской языковой и литературной модели часто оказывалось сильнее местных особенностей. Старания некоторых русских писцов XI в. сохранить то, что они считали чистым каноном древнецерковнославянского языка и правописания, избегая каких бы то ни было русизмов, увенчались настолько полным успехом, что решить проблему происхождения некоторых их рукописей (напр., Купреяновских отрывков) оказалось очень и очень непросто[68].

Формальные приемы и литературная идеология самих произведений часто настолько единообразны, что дают повод для дискуссий о том, в какой славянской стране был написан тот или иной конкретный текст. Даже когда тема сочинения явно связана с определенной страной, могут оставаться сомнения, примером чего может служить хотя бы жаркий спор о том, составлен ли сохранившийся в новгородской рукописи XI в. канон св. Вячеславу на Руси, в Болгарии или в Чехии[69]. Подчеркнуто межславянский характер тексты могут приобрести благодаря миграциям из страны в страну, или же они могут быть такими с самого начала. Например, в группу переводчиков Хроники Георгия Амартола, судя по всему, входили русские, болгары и чехи[70]. Древнецерковнославянские сочинения рассматривались в то время как общее владение всех славян, пользовавшихся этим стандартным языком[71]. Литературная деятельность Моравской Миссии была подхвачена болгарскими учениками и последователями и распространилась на весь славянский восток и юг.

2

Богатейший урожай золотого века болгарской литературы при царе Симеоне (893–927) был полностью усвоен на Руси после ее крещения. Составленная в Болгарии энциклопедия, внушительная своей изощренностью и умелым перенесением на славянскую почву богатой и утонченной греческой теологической, философской и научной терминологии, полностью удовлетворяла русским интеллектуальным запросам. Когда она переписывалась в 1073 г. для киевского князя Святослава, в нее было внесено только одно существенное изменение: во вводном стихотворном восхвалении его имя было подставлено вместо имени царя Симеона.

Столь же свободно в Киевской Руси понимались и древнецерковнославянские тексты чешского извода. Сходным образом, из болгарских и чешских источников, возникла древнецерковнославянская литература второй из более молодых провинций – Хорватии[72]. Почти исключительно русским и хорватским копиям мы и обязаны нашим знаниям о древнецерковнославянских памятниках чешского происхождения. На своей родине все эти тексты в начале Первого крестового похода были, по сообщению Сазавской хроники, «deleti omnino et disperditi» [полностью уничтожены и истреблены]; произошло это в результате запрещения lingua Slavonica буллой папы Григория VII, выпущенной вопреки просьбе короля Вратислава и пожеланиям народа Чехии. Хотя тексты чешского происхождения, вошедшие в русскую литературную традицию, были полностью ассимилированы, внимательный анализ, основанный на проницательных предположениях А. Соболевского и Н. Никольского, может обнаружить их истинную родину. Критериями здесь служат главным образом лексические и фразеологические богемизмы; существуют общие для этих текстов особен-

ности переводческой техники, и, кроме того, для чешской переводной литературы типично использование скорее латинских, чем греческих, оригиналов. Для оригинальных чешских произведений характерны чешские темы и взгляды, а также заметно некоторое влияние западных моделей.

Переводы, в особенности переводы преданий, также и подбором своих тем выдают специфически чешский исторический субстрат. С тех времен, когда св. Кирилл вместе со славянским переводом Писания принес мощи св. Климента в Рим, почитание этого папы-мученика глубоко укоренилось в моравской и чешской традиции. Написанная Кириллом погречески «история» находки мощей была объединена – возможно, самим Кириллом – с прозаическим восхвалением и стихотворным гимном святому в одном тексте на славянском языке, куда все три произведения вошли в сокращенной форме и где проза чередовалась со стихами[73]. Древнецерковнославянский миссал, представляющий собой свободную ритмическую переделку латинской модели и сохранившийся в чешской рукописи X в., начинается молитвой св. Клименту[74]. Одна из двух недавно открытых церквей, построенных во времена Мефодия в столице Великой Моравии, по-видимому, также была посвящена Клименту[75], как и некоторые из древнейших церквей Чехии – начиная с церкви Борживоя в местечке Левы Градец. Имя Климента в его древнецерковнославянской форме (Климент, Клим) было уже очень рано широко распространено в Чехии. Поэтому вполне естественно, что среди церковнославянских произведений чешского происхождения мы находим перевод латинского жития св. Климента[76].

Сходный перевод латинского жития Святого Георгия сохранился в русских рукописях. Очевидна взаимосвязь между этим переводом и церковью, воздвигнутой в пражском замке князем Вратиславом (ум. ок. 920) в честь «победоносного воителя, священномученика Георгия»[77]. Моравское житие св. Мефодия, попавшее на Русь скорее всего через чешские каналы, появляется в Киевской рукописи XII в. рядом с преданием о св. Вите[78]. Это предание, по-видимому, возникло в Праге, когда сыном Вратислава св. Вячеславом (921–929) там был освящен монументальный храм в честь св. Вита. Как обнаружил Й. Вашица, это предание на древнецерковнославянском, представляющее собой местный чешский перевод и модификацию латинского жития св. Вита, было включено в сокращенной форме в глаголический требник, созданный Карлом IV (1346–1378) для возобновления славянской литургии Эммаусского монастыря в Праге[79].

С деятельностью бенедиктинских монастырей в Княжестве Чешском в X и XI вв. связана и церковнославянская адаптация латинского предания о св. Бенедикте, дошедшая до нас в хорватском списке[80]. Признано также, что церковнославянский перевод известного по русской рукописи Правила св. Бонифация – одного из патронов Бржевновского монастыря в Праге – имеет чешское происхождение[81].

Другое церковнославянское предание, переведенное с латыни в Чехии и сохранившиееся в русских списках – это предание о первомученике св. Стефане[82]. Это напоминает нам об алтаре в его честь в Бржевнове и в особенности о посвященных ему в XI в. церквах в Литомержице и в первую очередь в моравском монастыре в Градиште. Этот монастырь был основан в 1078 г. при короле Вратиславе, который был сторонником славянской литургии. Основали монастырь брат короля Оттон Оломоуцкий и его жена Евфимия, внучка Ярослава Мудрого, при участии Вита, настоятеля

славянского Сазавского монастыря. Св. Аполлинарий, также почтенный в Чехии переводом латинского предания о нем на церковнославянский язык, был патроном сына Вратислава Борживоя II, который построил в его честь церковь в Садска[83]. Наконец, поклонение св. Мефодию – епископу Сирмийскому, пришедшее в Чехию как часть моравской традиции, имело своим результатом церковнославянский вариант жития св. Анастасии, сирмийской мученицы, особенно популярной в Далмации[84].

Составленные в Чехии церковнославянские жития чешских святых сохранились либо в русской и хорватской литературной традиции, либо в форме чешских переложений на латынь. Священник Павел (чье имя заставляет вспомнить апостола, который, согласно Кирилло-Мефодиевской традиции, был первым учителем славян) служил в сане старшего пресвитера в старейшей пражской церкви – недавно раскопанной придворной часовне, посвященной Деве Марии. Он был особенно близок к княгине Людмиле (ум. 920 или 921) и к ее внуку, князю Вячеславу. Наиболее вероятно, что именно он составил записанные во второй четверти X в. церковнославянские жития этих двух правителей-мучеников. Первое из них известно только по двум сборникам: один из них – это русский «Пролог», а другой представляет собой латинское переложение, созданное в Чехии и найденное, в своем наиболее древнем варианте, в той же рукописи, что и Сазавская хроника[85]. Житие св. Вячеслава попало на Русь довольно рано и также в двух вариантах; первый известен по выдержкам из «Пролога», в то время как второй сохранился полностью и, несмотря на небольшую русификацию, гораздо более точно, чем в хорватской редакции[86]. Несколько более позднее предание о Вячеславе, переведенное с латыни на церковнославянский в Чехии, рано завоевало популярность на Руси и благодаря этому было спасено для будущего[87].

Напротив, предание об основателе Сазавского монастыря св. Прокопии, написанное в этом монастыре в 60-х годах XI в. и построенное по образцу церковнославянского предания о св. Бенедикте, дошло до нас только в латинской редакции, созданной в том же монастыре в XII в.[88].

Далее, хорватские молитвенники знакомят нас с чешскими гимнами славянским апостолам[89], в то время как русская традиция сохранила поклонение св. Вячеславу (см. сноску 68) и молитву к св. Троице, в которой упоминаются исключительно западные святые и такие покровители Чехии, как Климент, Дмитрий, Вячеслав, Войтех, Прокопий и Стефан[90].

К агиографической литературе близка апология славянской церкви, написанная в Моравии в конце IX в. учеником миссии Мефодия. Хронист Козьма (1045–1125) свидетельствует, что она была также переложена на латынь под заглавием «Privilegium ecclesiae moraviensis». Церковнославянский вариант широко цитируется в летописи Нестора, в то время как латинский отражен в чешском предании (записанном по-латыни) «Passio Sancte Ludmile»[91]. Нестор, один из выдающихся писателей Киевской Руси XI – начала XII столетия, опирается на чешские источники не только в этой работе. Исторический параллелизм между парой русский святых правителей, бабушки и внука, и чешской парой настолько поразителен, что чешская рукопись «Homelia in festo Ludmile, patrone Bohemiorum» [«Слово на память Людмилы, покровительницы Чехии»], составленная в конце XI в. – или, скорее, ее предполагаемый церковнославянский прототип – послужила естественной моделью для образного строя похвалы св. Ольге, вставленной под датой 969 в русский Начальный свод[92]:

«Си бысть предтекущиа крестияньстѣи землѣ, акы деньница пред солнцемъ, акы заря пред свѣтомъ; ибо сияше, акы луна в нощи; тако и сиа бысть в невѣрныхъ человѣцѣхъ свѣтяшеся, аки бисеръ в калѣ; калнѣ бо бѣша грѣхомъ, не омовенѣ крещениемъ святымъ. Си бо омыя купѣлью святою, и съвлечеся грѣховныя одежда ветхаго человѣка Адама, и в новыи Адам облечеся, еже есть Христос. Мы же речемъ к неи: «радуися, русское познание к Богу, начатокъ примирению быхомъ».. Си пръвое вниде в небесное царство от Руси; сию бо хвалять рустѣи князѣ и сынове, акы начальницю, ибо по смерти моляшеся Богу за Русь».

Соответствующий отрывок Слова выглядит так[93]:

«Hec in terra Bohemie oritur, ut stella matutina, que solis iusticie, qui est Christus, quasi prenuncia fidei lumine tenebras erroris effugabat. Hec est primula veri veris, id est gracie, nam hec prima inter sanctos terre iam dicte sanctificata esse non ignoratur. Ipsa namque et aurora potest dici, nam luce sanctitatis diem cultus divini subducebat. <...> Quoniam autem beata Ludmila sicut prima fidelium mater in terra sepe dicta sic et in celo interventrix exstitit, exigunt eius merita, ut ei debitus honor a fidelibus impendatur».

[Она взошла в земле Богемской, как звезда утренняя, которая, словно предвестница солнца правды (сиречь Христа), разогнала лучом веры мрак заблуждения. Она – первоцвет весны истинной (сиречь благодати), ибо ведомо, что она первой была прославлена среди святых названной земли. Еще и денницею она может быть названа – ибо светом святости произвела день богопочитания <...> Если же блаженная Людмила как на земле именуется часто первой матерью верных, так и на небе явилась заступницею – то требуют того заслуги ее, чтобы должный от верных воздавался ей почет.]

Другие произведения Нестора – жития Феодосия, Бориса и Глеба – также несут неоспоримые следы заимствований из церковнославянских житий чешского извода, особенно из церковнославянской редакции Гумпольдова предания о св. Вячеславе[94].

Д. Чижевский предполагает даже, что Нестор посетил Богемию, чтобы перенести в Сазавский монастырь частицу мощей Бориса и Глеба. Из хроники сазавского монаха мы узнаем, что в 1093 г., за два года до изгнания славянских монахов из этого монастыря, состоялось торжественное освящение двух алтарей, где были упокоены мощи этих русских князей-мучеников, канонизированных очень незадолго до того – в 1072 г. Вместе с ними покоились мощи еще нескольких святых, почитаемых славянской церковью: Мартина, покровителя св. Войтеха и монастыря, который был воздвигнут Войтехом на Паннонской горе (вследствие чего возникло раннее предание о том, что он был уроженцем Паннонии); пятерых братьев-отшельников из Бржевнова, принявших мученическую смерть в Польше в 1004 г.; Николая Чудотворца, особенно популярного в то время на Руси; Андрея, патрона Салоник, считавшегося апостолом Киевской Руси[95]; Климента папы-мученика и Стефана (ср. выше); наконец, Пантелеимона, очень популярного в восточном христианстве. Он фигурировал в вышеупомянутой молитве к св. Троице, а его имя было присвоено венгерскому православному монастырю XI в. (Pentele) и позднее – русскому монастырю на горе Афон[96].

В древнерусских минеях, начиная с XIII в., мы обнаруживаем

«Житие и Мученичество» Бориса и Глеба, которое резко отличается от остальных вариантов и для которого характерны, как отметил Соболевский, отчетливо западный подход и структура, совершенно необычная в русской агиографии; все это свидетельствует о его чешском происхождении[97]. Поразительно, что эти русские святые были настолько популярны в Сазавском монастыре, что заслужили внимание местных книжников непосредственно перед окончательным уничтожением славянской службы в Чехии. В равной степени значим и тот факт, что это чешское произведение могло проникнуть на Русь и быть допущено в русские минеи в период особо сильного недоверия к духовным веяниям с Запада. Почитание св. Ольги также, скорее всего, распространилось на Чехию; об этом свидетельствует использование чехами в период раннего Средневековья специфически русской формы ее имени[98]. Итак, поклонение русским святым – Борису и Глебу, Ольге – перенимается чехами; на Руси, с другой стороны, оно, по всей видимости, испытало на себе влияние чешской агиографии.

Все эти детали понадобились для того, чтобы продемонстрировать высокую степень литературного обмена между славянами в дневнецерковнославянскую эпоху. Особенно хорошо видно то, как местная чешская продукция полностью впитывалась в русский и хорватский литературный обиход. Если начинается русская литература с широкого освоения болгарской культуры, то позднее, как показывает Сперанский, основная масса религиозной литературы Киевской Руси начинает обогащать южнославянский литературный репертуар[99]. В течение древнецерковнославянского периода не было межславянских литературных барьеров, а существовал один-единственный стандартный язык и одна литература с региональными оттенками – в точности «славянский язык и литература для всех диалектов», по определению Добровского (1806) и Шафарика (1826).

Итак, уже далеко на пути окончательного распада их языкового единства славяне обладали высокоразвитым стандартным языком, который служил церкви с ее разносторонней литературой; этот язык отражал растущую и прогрессивную культуру, которую обогащала византийская традиция и которой к тому же благоприятствовала хорошая экономическая ситуация Восточной Европы раннего Средневековья.

3

Начиная с Первого крестового похода, картина меняется. Славянская церковь и церковнославянская литература на славянском западе исчезают. Распад славянского языкового единства завершается, и бывшие диалекты окончательно определяются как отдельные языки. Древнецерковнославянский поддается напору инноваций со стороны местных разговорных языков и уступает свое место менее традиционному и гораздо менее унифицированному среднецерковнославянскому. Различные политические и культурные изменения начинают затруднять межславянские отношения. Тем не менее недооценка объединяющей роли церковнославянской традиции была бы неосторожным преувеличением. Болгарский книжник Константин Грамматик, живший при сербском дворе в начале XV столетия, великолепно чувствовал интернациональный характер этого языка, который не мог отождествляться ни с болгарским, ни с сербским разговорным языком[100]. Православные славяне на протяжении многих веков

оставались связаны церковнославянским литературным языком, и увеличение расстояния между изводами уравновешивалось взаимными влияниями. Например, в течение XIII и XIV вв. болгарский вариант распространил свое влияние на Сербию, а поток болгарских и сербских беженцев после турецкого вторжения на Балканы внес сильную южнославянскую струю в язык и орфографию на Руси[101]. С другой стороны, церковнославянский стандарт в Сербии со времен св. Саввы (ум. 1235) постоянно испытывал влияние русской нормы. Константин Грамматик настаивает на теснейшей связи церковнославянского с русским. Начиная с XVII в. хорватские глаголические книги видоизменяются по русской модели, а в XVIII в. сербская литература пользовалась сильно русифицированным языком[102].

Расхождение между московским и киевским изводами было сильно уменьшено в результате радикальной украинизации первого при патриархе Никоне (был патриархом Московским с 1652 по 1658 г.). Секуляризация русской литературы в XVII в. возвысила собственно русский слой в литературном языке и создала определенную гибридную структуру, где доли церковнославянской и разговорной составляющих варьировали в зависимости от стиля. Русский в основном сохранил свой осознанно гибридный характер до наших дней, в то время как сербский и украинский под влиянием романтизма лишились церковнославянского слоя[103].

Пока церковнославянский доминировал в литературах православных славян, узы, которые скрепляли эти литературы друг с другом и с их общим прошлым, оставались прочными. Даже когда постепенная секуляризация ограничила церковнославянский элемент в русском литературном языке, традиционный репертуар стилистических средств остался действенным и продуктивным. Напряжение между церковнославянским и разговорным компонентами обращает нас к далекому прошлому, объединяя приемы, которыми пользуется современная русская литература, с приемами протопопа Аввакума[104] и, еще раньше, с древнерусскими летописями и повествованиями[105]. Формы русской поэзии XVIII в., чей «высокий штиль» требует преобладания церковнославянского, в некоторых отношениях более сродни по своей структуре церковной поэзии, коренящейся в поэзии средневековой, чем к классицизму, который тогда формально исповедовался. В трактате с красноречивым названием «О пользе книг церковных», принадлежащем перу такого законодателя русского поэтического канона XVIII в., как Ломоносов (1711–1765), говорится буквально следующее:

«Рассудив таковую пользу от книг церковных славенских в российском языке, всем любителям отечественного слова беспристрастно объявляю и дружелюбно советую, уверясь собственным своим искусством, дабы с прилежанием читали все церковные книги <...> Российский язык в полной силе, красоте и богатстве переменам и упадку не подвержен утвердится, коль долго церковь российская славословием Божиим на славенском языке будет»[106].

Его старший современник Тредиаковский (1703–1769) критиковал Сумарокова (1718–1777), последнего из трех великих, за то, что тот «в юности читал недостаточно наших церковных книг и поэтому лишен как богатого выбора слов, так и привычки к стройному построению». Строфа, обычно считающаяся одной из лучших у Тредиаковского, – не что иное, как близкий к тексту пересказ церковнославянских библейских стихов:

Тредиаковский	*Второзаконие 32 : 1,2*
Вонми, о! небо, и реку,	Вонми небо, и возглаголю,
Земля да слышит уст глаголы:	И да слышит земля глаголы уст моих.
Как дождь я словом потеку;	Да чается яко дождь вещание мое,
И снидут, как роса к цветку,	И да снидут яко роса
Мои вещания на долы.	Глаголы мои, яко туча на троскот.

Позднейшая поэзия также не считает зазорным перифразировать старые церковные молитвы более или менее близко к тексту:

Пушкин

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.
(1836)

Великопостная молитва Ефрема Сирина

1. Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми.
3. Ей, Господи Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего...
2. Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения и любве даруй ми рабу твоему.

Фразеология и образность церковнославянской литературной традиции, и в особенности литургической поэзии, остается жизненно важным стимулом для русской литературы XX в.; в этой связи достаточно упомянуть Блока, Белого, Клюева, Есенина и Маяковского, как бы этот последний ни казался далек от набожности. Самая существенная его поэма, «Человек» (1917), буквально цитирует молитвы вначале («Ныне отпущаеши») и в последней строке («Со святыми упокой»)[107]; более того, в качестве введения поэме предпослана вариация на литургические мотивы:

Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов – солнца ладонь на голове моей.
Благочестивейшей из монашествующих – ночи облачение на плечах моих.
Дней любви моей тысячелистое Евангелие целую[108].

4

Кирилло-Мефодиевская традиция – это не только сохранение древнецерковнославянского наследия в языке и стиле, не только продолжение межславянских контактов, основанных на верности этому наследию; это еще и тесно связанное с языковой проблемой идеологическое наследство. Моравская миссия проповедовала равные права для всех народов и равную ценность их языков, прежде всего требуя признания независимости

своей собственной славянской нации и языка. Поскольку на средневековой шкале ценностей литургия символизировала вершину, то и право исполнять церковные службы на родном языке символизировало право также и на все остальные ценности. Культура в целом, и в первую очередь литературная продукция, тем самым становилась национальной.

Эта идеология, отвергающая концепцию каких бы то ни было привилегированных наций и языков, полностью доминировала в течение древнецерковнославянского периода в Моравии, Богемии и Болгарии, а на Руси она сохранилась настолько, что св. Стефан Пермский (1340–1496) сознательно последовал примеру славянских апостолов, создав совершенно новый алфавит для зырян и переведя Евангелия и литургию на их язык. Его младший современник и биограф, Епифаний Премудрый (ум. 1420), прекрасно чувствовал эту связь и сравнивал Стефана со св. Кириллом, подхватив пятисотлетней давности аргумент Черноризца Храбра, восхвалявшего славянскую азбуку за то, что она была «создана одним святым мужем», в то время как греческий алфавит создавался многими язычниками. Епифаний оценивает достижение Стефана даже еще выше, поскольку Кириллу помогал его брат Мефодий, а у Стефана «не было иной помощи, кроме Божьей»[109].

Дело Стефана и в самом деле развивалось весьма многообещающим образом до тех пор, пока оно не было в принудительном порядке прекращено по причине великодержавного характера новой идеологии Третьего Рима: Москва Ивана Грозного отрицала права и притязания языков местного населения, и зырянские церковные книги были осуждены и уничтожены. Очень любопытно с точки зрения славянского сравнительного литературоведения, что, в то время как в русском случае Кирилло-Мефодиевское требование права голоса для каждого национального языка было отброшено, а Кирилло-Мефодиевская языковая и литературная традиция процветала, в чешском случае ситуация сложилась обратная. Здесь именно церковнославянский язык капитулировал в началу XII столетия, сохранившись лишь в скудных остатках[110], в то время как Кирилло-Мефодиевская идеология, передаваемая латинскими переложениями утерянной древнецерковнославянской апологетической и агиографической литературы, сохранилась в благоприятных исторических условиях XIII и XIV вв. и поднялась на новую успешную борьбу за использование национального чешского языка во всех областях литературной и культурной деятельности; и чешский язык в самом деле сумел удовлетворить самым высоким требованиям философии и религии[111].

В этой борьбе не только постоянно упоминался и эффективно использовался церковнославянский прецедент, но даже была сделана попытка возродить славянскую литургию. Для этого Карл IV в 1344 г. призвал хорватских монахов, верных глаголической традиции, и поместил их в Пражском Эммаусском монастыре, который был посвящен святым покровителям чешского королевства – Прокопию, Войтеху, Кириллу и Мефодию. Влияние этого шага на культуру было многосторонним. В Чехии он способствовал переводу церковных книг на чешский национальный язык, обеспечил зарождающееся гуситское движение аргументами в пользу национальной церкви и дал Яну Гусу образец для его великой орфографической реформы. Укрепились связи с древнецерковнославянской традицией и чувство языковой общности славян. Получило поддержку славянское самосознание, и не только среди чехов, но и, по свидетельству

«Historia Polonica» Яна Длугоша (1480), среди поляков, когда с основанием новых женских обителей Эммаусского монастыря литургия «nobilis slavici idiomatis» [на благородном славянском наречии] была принесена в район Вроцлава (1380) и Кракова (1390). Тем самым связанная с этим монастырем деятельность способствовала литературному обмену между славянами, доставляя чешскую литературу в Хорватию, а хорватские церковнославянские тексты в Польшу и на запад Руси[112].

Когда в XVII в. в результате потери Чехией политической независимости национальная культура и язык этой культуры оказались под серьезной угрозой, обращения к не потерявшему своего значения Кирилло-Мефодиевскому прецеденту становятся особенно действенными. И Ян Амос Коменский, самый значительный мыслитель чешской Реформации (1592–1670), и иезуит Богуслав Бальбин, главный ученый представитель Контр-Реформации в Чехии (1621–1688), эффективно пользовались вдохновляющим уроком прошлого. В своей «Ecclesiae slavonicum... brevis historiola» (1660) Коменский указывает, что среди современных ему европейских народов «славяне были первыми, кому было доверено Слово Божие на их национальном языке» и что впоследствии чехи «отказались терпеть Службу Божию на чужом языке» и успешно боролись за понятную литургию на родном языке. Прославленная «Dissertatio apologetica pro lingua slavonica, praecipue bohemica» [Рассуждение в защиту славянского языка, преимущественно Богемского] (1673) Бальбина рассматривает дарованное чехам и всем славянам право вести службу на родном языке как особую заслугу моравских апостолов и как освящение языка, «поскольку на этом языке Сын Божий ежедневно призывается на землю, и эти несколько священных слов обладают такой неограниченной властью, что они далеко превосходят то "fiat", которым был сотворен мир».

IV. НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

1. Языковое родство способствует взаимопроникновению. 2. Одновременная близость и удаленность. 3. Субъективные выводы из объективных посылок. 4. Заключение.

1

Древнецерковнославянский язык строил свой словарь, фразеологию, стиль и даже некоторые грамматические средства по модели греческого. В нормализованном русском языке последствия такого конструирования даже сейчас остаются столь значительными, что такой ученый и полиглот, как Анри Грегуар, мог заявить: иногда перевести отрывок из Лескова или Достоевского на греческий проще, чем на французский или английский. Христианское ответвление классической греческой культуры через церковнославянский язык глубоко проникло в славянский мир. Характерен тот факт, что когда в Чехии (а до некоторой степени уже и в Моравии) на церковнославянский переводились латинские, а не греческие тексты, то многие латинские термины эллинизировались, латинские имена собственные регулярно перестраивались по греческому образцу, в текст просачивались кое-какие византийские стилистические приемы, а по временам вставлялись даже греческие извлечения.

Христианское ответвление другой классической культуры, а именно средневековая латинская традиция, проникло в славянский язык и литературу через другой канал – через чешский язык позднего Средневековья. Гигантская задача приспособления славянского народного языка к западной культуре и встраивания этой культуры в славянский опыт была решена в Чехии; кульминацией этого процесса стала блистательная чешская литература XIV столетия и Гуситская Реформация. Перенесение на чешскую почву богатой культурной терминологии поздней средневековой латыни, ее литературных форм и философских тонкостей было великим достижением Чешского королевства при Карле IV. Такие шедевры XIV в., как пространный латинско-чешский терминологический словарь Кларета, изысканные стихи о св. Катерине и точное воспроизведение схоластической философской системы по-чешски, сделанное Томашем Штитным, – красноречивое тому свидетельство[113]. Чешский литературный язык и литературное творчество Люксембургского и Гуситского периодов были полностью заимствованы поляками. Вплоть до XVI столетия в польских образованных кругах можно было найти, как показали польские филологи, все формы двуязычия – от использования чешского в качестве языка культуры и хорошего тона и вплоть до знаменитого чешско-польского гибрида («gwatmanina dwujęzykowa»), которым элита пользовалась и в письме, и в разговоре.

Интересный пример приводит Лер-Сплавинский: переводчик Лютерова катехизиса (1547) Ян Малецки, защищая свой перевод, дошел до утверждения, что, «не зная чешского, нельзя говорить на хорошем польском»; он рекомендовал литераторам следовать чешским моделям и пользоваться чешскими терминами. Сын Малецкого Иероним в предисловии к «Postil» Лютера (1574) оправдывал употребление множества чешских терминов тем, что чешский и польский в основе своей «один и тот же язык», а у чехов более богатая терминология и более широкий опыт переводов. Писатель Лукаш Горницки в своей знаменитой книге «Dworzanin polski» (1566) замечает, что для польского дворянина чешский язык – основной источник слов, которых нет в его родном языке. Влияние чешской литературы на поляков начинается с массового импорта и копирования чешских произведений, сокращается до небольшой адаптации на местный язык и перестройки на польский лад (na polski ład) и в результате дает имитацию чешских литературных моделей в виде языка и стиля, богатых самыми разными богемизмами. Этот длительный процесс пересадки оказал, как показали Урбаньчик и другие полонисты[114], огромное влияние на польский литературный язык и словесность. Чешская линия все еще явственно видна в творчестве первого крупного и оригинального польского поэта Миколая Рея (1505–1569), и, несмотря на дальнейшие пуристские тенденции, существенная часть этого чешского культурного импорта осталась неотъемлемой составляющей польского языкового стандарта. Можно даже утверждать, что длительное ученичество польского литературного языка и самой литературы у чешского была необходимой предпосылкой для появления такого чуда, как поэзия Яна Кохановского (1530–1584). Видя, с другой стороны, обеднение чешской поэзии после ее готического взлета, мы можем процитировать остроумное замечание Виктора Шкловского, что линия литературного наследования идет от дяди к племяннику, – и тем самым польскую поэзию XVI в. мыслить как продолжение и кульминацию старочешской поэзии.

Вестернизация славянских литературных языков набирает силу, и в XVI – начале XVII в., когда украинская литература и язык подвергаются сильному польскому влиянию, появляется новое гибридное образование. Стоит отметить, что среди проникших в украинский язык элементов польского многие были чешского происхождения, поскольку польские заимствования в украинском выполняли ту же культурную функцию, что и чешские заимствования в польском. И снова разыгрывается та же гамма: украинские авторы пишут по-польски; украинские тексты переводятся с польского, или, скорее, даже адаптируются по украинской модели; произведения создаются на украинском, но верхний языковой пласт составляют полонизмы[115].

Русский извод церковнославянского, служивший в качестве литературного языка Московии, был, как мы уже отмечали, в XVII в. приближен к киевскому изводу. Немало полонизмов, среди них многие чешского происхождения, попадают в это время в русский язык – либо через украинский, либо непосредственно из польского. В московских высших и прогрессивных кругах польский стал языком моды и проводником западной культуры – особенно ближе к концу XVII столетия. По свидетельству Лазаря Барановича, окружение царя Алексея (1645–1676) благосклонно относилось к польскому языку и наслаждалось польской литературой. В это время, как указывает В. Виноградов, полонизмы распространились в русском языке настолько широко, что монах Авраамий жаловался на своих соотечественников, отказывавшихся от своего местного литературного языка в пользу польского, точно так же, как Горницки веком раньше отмечал, что его народ избегает своего родного языка, предпочитая ему чешский[116].

Украинские элементы начали просачиваться в русский литературный язык на рубеже XVII столетия в качестве носителей вестернизации и секуляризации. К примеру, французско-русский словарь, составленный в районе Архангельска в 1584 г., передает «доброй ночи» как dobra niche. Бойе правильно интерпретировал nič как украинизм, в то время как Ларин склонен усматривать здесь просто описку[117]. Та же самая форма, однако, появляется в рукописном учебнике разговорного русского языка, написанном в Пскове немцем из Любека[118]: Dobra nitz, «Guden nachtt» (c. 190). Там же «Guden dach» переводится украинской формой «Dobri den», хотя, кроме этого места, данное прилагательное всюду имеет великорусское окончание -oj. Украинские мирские приветствия имеют здесь тенденцию к вытеснению старорусских набожных формул Pomozi Bog, Bog bljüdi tebe, и т.д., приведенных на той же странице.

После украинско-русского воссоединения (1654) поток украинских книжников в русские культурные центры усиливался на протяжении второй половины XVII – начала XVIII в. Сумароков говорит, что «все школы были переполнены малороссами, так что их провинциальное произношение укоренилось и священство в особенности слепо подражало их неправильной речи»[119]. Ближе к концу XVII в. происходит сильная украинизация и тем самым косвенным образом также и полонизация русской литературы. Эквивалентность і (или у) и ě (*ли́ху – утѣ́ху, язы́ки – вѣ́ки*) и согласных, за которыми следуют і или у (*купити.– биты, кудри – пудры, силы – прельстили*) в рифмах таких русских поэтов, как Симеон Полоцкий (1629–1680) и его ученик Сильвестр Медведев (1641–1691), заимствованы из украинской поэтической практики. Эта эквивалентность сохраняет-

ся в поэзии Кантемира (1709—1744), а отдельные ее остатки (типа *жизни – отчизны*) обнаруживаются даже в некоторых прекрасных стихах XIX в.[120]. Полоцкий – белорус, попавший в Москву уже получившим образование в украинской школе, перенес в русскую поэзию немало польских канонов[121]. Его лексикографическое руководство по переводу польских слов на церковнославянский, рукопись которого шведский ученый Спарвенфельт в 1680-х годах привез из Москвы в Упсалу, символизирует эту культурную направленность.

Запрет на мужские рифмы, долго соблюдавшийся в русских виршах, был перенят Полоцким и его современниками из украинской поэзии, где стихотворцы в общем и целом ограничили себя женскими рифмами. В этом они следовали польскому канону, действовавшему вплоть до начала XIX в.; этот последний основывался на том, что в польском языке ударение на всех словах (кроме односложных) падает на предпоследний слог. Хотя это ограничение на рифмовку правильно ощущалось как полонизм, недопустимый в русской и украинской поэзии, оно тем не менее соблюдалось. Иногда оно даже насильно сдвигало ударение на предпоследний слог – ср. рифмы Симеона *оста́ви – я́ви* (< *яви́*), *тѣ́ло – зѣ́ло* (< *зѣло́*). Даже первый в своем роде трактат Тредиаковского о русской версификации (1735) допускает мужские рифмы лишь в виде исключения для комического эффекта; и только так они и появляются, изредка, в ранних стихах Тредиаковского[122]. Чтобы положить конец этому польскому запрету на мужские рифмы, понадобилось вмешательство Ломоносова в его «Письме о правилах российского стихотворства» (1739), и это толкнуло Григория Сковороду (1722—1794) на сходную реформу украинского стиха двумя десятилетиями позже[123].

Среди более поздних примеров такую же пересадку языковых и литературных норм можно отметить в процессе создания новой болгарской литературы во второй половине XIX столетия под преимущественным влиянием русских литературных моделей. Тысячи русских слов вошли в болгарский литературный язык[124]. Такое же влияние на современную словацкую литературу оказала лексическая, фразеологическая и синтаксическая структура чешского языка[125]. Все эти межславянские языковые взаимопроникновения переносят два мощных цивилизующих потока: греческий, воплощенный в церковнославянском, и латинский, раньше других проникший в старочешский. Эти два потока могут сливаться, как в случае передачи церковнославянской струи в болгарский из русского, одновременно с передачей и западного вклада. Окончательным результатом явилось то, что большинство или даже все славянские языки имеют немало общих культурных терминов. Если, к примеру, мы перелистаем словарь шести славянских языков Миклошича[126], то мы найдем много таких общих слов; часть из них восходит к общеславянскому корню, в то время как другие могут быть отнесены к потомству древнецерковнославянского или более позднего старочешского языка. Таковы ранние кальки с греческого (например, древнецерковнославянское *пророкъ* и его отражения во всех южно-, западно- и восточнославянских языках) и несколько более поздние кальки с западных образцов (старочешск. předmět 'предмет', právo 'право' воспроизведены практически всеми литературными языками). То, что говорилось здесь об этой сдвоенной лексической иррадиации, может быть распространено, mutatis mutandis, и на диффузию литературных форм.

2

Родство славянских языков весьма способствует лингвистическому, а следовательно и культурному, взаимодействию – изучению, переводам, заимствованиям. Образование гибридных культур сыграло огромную роль в истории славянских языков и литератур, как на уровне социума, так и на уровне индивида. Гоголь, чей язык был известен своей неправильностью, стал основоположником классической русской прозы и бессмертным учителем русского художественного стиля; в то же время при переводе его сочинений на украинский захватывающее напряжение между двумя языковыми пластами теряется и художественная сила пропадает. Максим Багданович (1891–1917), чьим родным языком был русский, стал зачинателем и остается ведущим мастером белорусской поэзии, одарив ее своим русским языковым и литературным опытом.

Сталкиваясь с другим славянским языком, славянин в первую очередь ощущает его общность со своим собственным; он либо недооценивает разницу и эгоцентрически переинтерпретирует родственный язык, либо он чувствует расхождения, и они или привлекают, или отталкивают его. Прочтем, взяв два наиболее далеких славянских языка, незнакомому с русским чеху первую фразу пушкинского «Медного Всадника»: «На берегу пустынных волн Стоял *он*, дум великих полн, И вдаль глядел». Слушатель без труда переделает ее по-чешски, слово за словом: Na břehu pustých vln stál on, dum velikých pln, i v dál hleděl[127]. Русские словоформы покажутся ему в некотором смысле вариантами его собственных: *берегу́* – břehu, *во́лн* – vln, *Стоял* – stál и т.д. Так же точно, когда русский читает первые строки поэмы Махи «Май» (Byl pozdní večer – první máj – Večerní máj – byl lásky čas. Hrdliččin zval ku lásce hlas), он без особого труда рабски подставит русские варианты слов: *Бы́л по́здний ве́чер – пе́рвый ма́й – Вече́рний ма́й – бы́л ла́ски ча́с. Горли́чин зва́л к ла́ске гла́с* (или *го́лос*). Конечно, русское *ласки час* значит не то же самое, что чешское lásky čas – «время любви»; поэтому «этимологический» перевод приводит к семантическому сдвигу, привнося в обычный образ весны особый оттенок; но даже для того русского, кто знает, что lásky čas должен передаваться как *любви пора*, коннотация с «часом ласки» все-таки остается, в силу очевидной этимологической эквивалентности чешских и русских слов[128].

Чтобы такие сдвиги были возможны, необходима реальная дистанция между языками, а чтобы их вообще можно было заметить – явная близость. Перед последней мировой войной Борис Пастернак утверждал, что в тот момент, когда его художественное прошлое стало его тяготить и давить на него, и в то же время он знал, что какое бы то ни было дальнейшее творчество неразрывно связано для него с этим прошлым,– в этот момент он наткнулся на чешские переводы его прозы и стихов. В них его прошлое приобрело странно новые и в то же время знакомые очертания – и в этом преображенном прошлом он нашел новый импульс продолжать свой творческий путь.

3

Языковое родство славян в его разнообразных гранях продолжало и продолжает проявлять себя как важный фактор литературной жизни и взаимоотношений славянских народов. Языковой критерий – единствен-

ный объективный и необходимый показатель славянскости. В прологе своей знаменитой поэмы «Дочь славы» (1824) Ян Коллар, выдающийся чехословацкий пропагандист славянской «взаимности», заявляет, что когда он видит вроде бы славянского сородича (zrak mu lže Slovana), но из его уст слышит чужой язык, а родной язык его нем, то родство пропадает. Только те, кто говорит на славянских языках, – славяне; точнее, только те, кто полон решимости говорить по-славянски. Автор полабского словаря пастор Хенниг (1649–1719) писал о своей полабской пастве: «В настоящее время лишь несколько стариков говорят здесь на вендском славянском языке; да и они едва ли могут разговаривать так со своими детьми и другими молодыми людьми, поскольку в таком случае они будут осмеяны: молодежь питает такое отвращение к своему родному зяыку, что не хочет даже слышать его, не говоря уж о том, чтобы его учить. Поэтому, вне всякого сомнения, через двадцать или, самое большее, тридцать лет, когда этих стариков не станет, и язык этот также исчезнет»[129]. Тема утраты родного языка полабскими и балтийскими славянами – предостережение и напоминание остальным славянам, что надо беречь и лелеять свой язык, – по-разному обрабатывалась после Коллара в чешской и прочих славянских поэзиях. Восходит она, однако, ко времени гораздо более раннему – к ведущим писателям чешского Просвещения (Ф. М. Пелкл, 1775), контрреформации (Бальбин, 1673) и Реформации (П. Странски, 1618 и П. Йешин, 1620) и еще раньше – к гуситским пропагандистским брошюрам, где немцы обвинялись в денационализации «нашего языка» в Лужице и дальше, а также в том, что они «такой же судьбой грозят и нам»[130].

Фердинанд де Соссюр открыл в человеческой речи два никогда не перестающих действовать фактора: обособляющее устремление, или «дух родимой колокольни» (esprit du clocher), с одной стороны, и объединяющее «давление речевого взаимодействия», с другой[131]. То, какой их этих двух противоположных стимулов оказывается в центре внимания языкового сообщества, имеет огромное историческое значение. Нельзя, очевидно, игнорировать такой факт, как постоянно присутствующий в славянских литературах со времени Средних веков и до наших дней упор на языковую солидарность. Языковая гомогенность славян, неоднократно отмечавшаяся иностранцами на протяжении Средневековья[132], настойчиво утверждалась славянскими писателями начиная с русского Начального свода, где подчеркивается языковое единство славянского мира, и преданий чешских и польских средневековых хроник об эпонимических славянских праотцах, где, кроме того, говорится про гигантскую территорию, занимаемую их потомками (например, в собрании Пржибика Пулкава, 1374 г.). «Eiusdem nobilis slavici idiomatis participatio, eiusdem generosae linguae sublimitas» [Сопричастность одному и тому же славному наречию славянскому, общего благородного языка величие] приводится как весомый дипломатический аргумент в письме (1355), в котором Карл IV пытается склонить сербского короля Душана Сильного на сторону Унии Церквей. Несомненно, именно из любимого императором Эммаусского монастыря происходит мнимая «Privilegium» Александра Великого, в начале XV в. использованная гуситской пропагандой; славянскому и чешскому языку там навеки отдается огромная область ab Aquilone ad Meridiem. В это же время Иероним Пражский учил поляков, что все славянские земли – Чехия, Польша, Венгрия, Босния, Болгария, Россия, Сербия, Албания,

Далмация и Хорватия – объединены общим Bohemorum lingua. Точно так же настоятель Эммаусского монастыря Матуш Бенешовский, первым предпринявший попытку составить этимологический словарь славянских языков (1587)[133], заявлял, что «место чешского языка не только на чешской земле, но и более чем в ста странах, где говорят на славянском языке», добавив к этому длинный список западно-, восточно- и южнославянских областей. Эта идентификация всех славянских локальных языков и диалектов как вариантов одного и того же славянского языка, называемого по имени родного языка автора – повторяющаяся на протяжении столетий особенность различных славянских литератур[134].

Чешский гуманист Велеславин (1590) считает: чехам уместно знать, что славянский язык занимает почти половину Европы и Азии; Мелантрих (1562), представитель того же направления, рассматривает чешские книги как предназначенные не только для чехов, но и для всех народов, «пользующихся нашим благородным и широко распространенным славянским языком». Сходные лозунги особенно настойчиво пропагандируются в Польше: в стихах Кохановского – Bo od zmarzłego morza po brzeg Adriański, Wszystko był opanował cny naród Słowiański («Предзнаменование»); в прозе Бельского – wszędzie Słoweński język, począwszy od morza lodowatego... aż do morza Weneckiego ktore zowiemy Adriaticum (1551); в латинских формулировках историка-кальвиниста Станислава Сарницкого, для которого все славянские народы суть unius linguae nationes, распространенные ab Oceano glaciali... ad mare usque Adriaticum (1587); и во многих других польских произведениях XVI в. (например, С. Ожеховски, Гваньин).

Более того, лейтмотив так называемого гуманистического, а позже – барочного славизма присутствует и на Юге[135]. Словенские писатели Зигмунд Герберштейн (1649) и Адам Бохорич (1584) указывают на близкое родство и обширность территории, занимаемой славянскими языками. Выдающимся хорватским лексикографом Враннчичем (1595) они снова описываются как раскинувшиеся a mari Adriatico in Asiam ad incognita septentrionis usque littora [от моря Адриатического – в Азию вплоть до северных неведомых берегов]; в XVII в. и позже так же говорят М. Орбини, Б. Кашич, Марин Држич, Пастрич, И. Джорджич, И. Лучич, Н. Бунич, Й. В. Вальвасор, П. Р. Витезович и другие. Юние Палмотич (1606–1657) из Дубровникской школы вторит уже цитировавшимся строкам Кохановского: Slovianski jezik, koji Od Adrije mora redom Svu koliku zemlju svoji Do pučine mrazne ledom (Christijada). Те же лейтмотивы звучат с впечатляющим постоянством у многочисленных чешских и словацких писателей эпохи барокко, от Т. Пешины из Чехорода (1663), М. Б. Болелуцкого (1668), Й. В. Росы (1672), Б. Бальбина (1673), Д. С. Горжчички (1678), Й. Фишера (1697), А. Фрозина (1704) и Ф. Крмана (1704) и до первых проявлений Чехословацкого Пробуждения на рубеже XIX столетия. Если словацкий иезуит М. Шентиваньй (1695) проповедовал, что «nullum magis idioma per orbem diffusum sit» [нет наречия в мире более распространенного], то ему вторит и представитель словацких протестантов Й. Палкович (1803): «nullius omnino linguae tam late patet, quam Slavicae, quippe eius, quae ipsa latissime diffusa est» [ни один язык не распространен столь широко, как славянский, ведь и сами земли славянские весьма обширны]. Хотя его соотечественник Ян Грдличка (1786) и осознает, что речь разных славянских народов различается и что эти различия могут затруднять

взаимопонимание, но при этом он верит, что, будучи достаточно внимательным, славянин может путешествовать и по Югу, и по Северу, имея возможность общения с представителсями любого славянского народа[136].

Устойчивость и однородность этой живущей веками установки во всех славянских районах поистине поразительны. Традиционная схема явно видна в славянофильских стихах Станислова Трембецкого (1735–1812)[137] и в замечании великого польского филолога Самуила Линде (1807): «От Камчатки до Эльбы и от Балтийского моря до берегов Адриатики простирается один и тот язык, хотя он разветвляется на много вариантов речи»[138]. Тот же самый «моноглоттический», географический акцент проходит через учение Франтишека Палацкого (1798–1876), ведущего чешского историка и идеолога прошлого века: «Наша родина всюду, где звучит наш язык, и поэтому она не только между Великими Судетами и Богемским Лесом, но и между Татрами и Балканскими горами, между Кавказом и Уралом». Или, следуя Янко Кралю (1847), «Od Labe až do Kamčatky, z Kamčatky do Ameriky». Или, в терминах «Русской географии» Тютчева, «От Нила до Невы, от Эльбы до Китая – от Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная», где и гипербола (определение границ) и pars pro toto (русский вместо славянского) принадлежат традиционной образной картине.

Как проницательно замечает Франк Волльман, «барочный славизм» – это не только предок чехословацкого колларизма и иллирийского движения в южнославянском мире; его первым и прямым наследником стало славянское мессианство, которое исповедовалось в кругах, близких к польскому обществу Towarzystwo Przyjaciół Nauk в Варшаве (Воронич, Бродзински, Сташич, Линде и другие), а позднее отразилось и во взглядах Мицкевича, и в русском славянофильстве[139].

Идея Коллара о «славянской взаимности» (vzájemnost) возникла под влиянием этого польского течения, а сам этот термин заимствован (1830) у Линде, употреблявшего термин wzajemność. На протяжении XIX в. литературные традиции и взаимные влияния питали славянское направление в идеологии культуры у различных народов Центральной и Восточной Европы. Например, иллиризм Гая, как убедительно показывает Волльман, связан не только с влиянием идей Коллара, но в первую очередь с южнославянским литературным наследством трех предшествующих столетий, с его упором на объединенный и славянский Иллирик. Прослеживая эту традицию назад, мы вспомним, что вечный славянский Иллирик – это был известный Кирилло-Мефодиевский лозунг, проникший через моравский источник конца IX в. в русский Начальный свод[140].

Коль скоро южнославянские языки – не более чем варианты одного и того же языка, а именно так и считали сторонники иллиризма, то возникает задача выдвинуть один язык в качестве стандартного «иллирийского»; с созданием общего сербохорватского литературного языка цель эта была отчасти достигнута. Другое следствие, «иллирийское» политическое объединение, осуществилось в более широком масштабе при объединении в едином государстве всех южных славян, кроме болгар.

Проведенная Никоном украинизация литературного языка Московии надолго обезоружила украинский языковой сепаратизм. В данном случае интернациональный характер церковнославянского способствовал никонову компромиссу, в то время как попытки словацкой и моравской интеллигенции начала XIX в. адаптировать нормализованный чешский по

5–820

словацкой модели провалились. Чехословацкое единство, хотя и отстаивалось поколениями словацких и чешских писателей, на уровне культур так и не осуществилось.

Чешско-польская солидарность, как следствие тождественности или близкого родства языков, отстаивалась в литературе снова и снова – со времен пакта 1277 г. между Пржемыслом Отакаром II и Болеславом Стыдливым. Несколькими годами раньше в так называемом Манифесте Пржемысла Отакара просьба о польской военной помощи основывалась на следующем аргументе: «Одним языком, общими границами, одной кровью связан ваш народ с нашим. Ваши сыны и наши – одного рода»[141]. В среде польской элиты XV в. все время утверждалось, что Polonis et Bohemis unam esse linguam, а в последующих столетиях писатели обеих национальностей считали, что они говорят на одном и том же языке, разве что с небольшими различиями. Однако ни на культурном, ни на политическом уровне объединения не произошло.

В общеславянском масштабе традиционные утверждения языкового единства временами сопровождались предложениями либо избрать для межславянского культурного взаимодействия один из славянских языков (к примеру, Коменский предлагал русский), либо создать lingua communis. Ю. Крижанич (1618–1683) попытался сделать последнее; в XVIII в. его примеру последовал словенец Б. Кумездей (1738–1805), а в XIX – хорват Й. Вольтиджи и словак Я. Геркель, целью которого было «Unio in Litteratura inter omnes Slavos, sive verus Panslavismus» [единение в литературе между всеми славянами, или истинный Панславизм][142]. Поэты вроде Гундулича (1588–1633) часто делали также и политические выводы – надо сказать, более убедительные, чем у ученых.

Как здраво заметил поляк Бодуэн де Куртенэ, один из первых лингвистов современной эпохи, языковое единство славянского мира «создает ощущение родства, из которого рождается чувство племенного братства, а также осознание писателями и мыслителями общего происхождения и этнической солидарности»[143]. Сходные рассуждения, основанные на общности наследия двух или более славянских языков, и вытекающие отсюда политические заключения можно проследить на протяжении долгого времени жизни славянских литератур. Имея дело с литературной продукцией различных славянских народов со времени Средневековья и до наших дней, исследователь, занимающийся сравнительным славянским литературоведением, должен достаточно внимания уделять этим субъективным реакциям на объективное наследие – даже если такое самоопределение звучит лишь временами и вне зависимости от его, исследователя, собственного согласия или несогласия с этими реакциями.

4

Возражение, выдвигавшееся против славянской сравнительной грамматики при ее первых шагах – «Она будет сравнительной лишь в том случае, если переплетчик соединит вместе грамматики различных славянских языков»[144], – больше применимо к первым шагам славянского сравнительного литературоведения. Тут литературы отдельных народов «свалены одна в другую, как в коробки» («ineinander geschachtelt sind»), по остроумному выражению Брюкнера. Тот принцип, согласно которому каждая

автономная область исследования требует своего собственного «героя», должен быть применен также и к славянскому сравнительному литературоведению. Его герой — это общеславянское наследие и его воздействие на все славянские литературы. Здесь выделяется несколько аспектов:

— Отпечаток, накладываемый общеславянским языковым наследием и его дальнейшими модификациями — как конвергентными, так и дивергентными — на языковую форму различных славянских литератур; общие формальные приемы, своим существованием обязанные этим языковым предпосылкам, и особенно сходства и различия в адаптации славянскими литературами интернациональных художественных стилей.

— Общеславянские поэтические формы, унаследованные и модифицированные устными традициями различных славянских народов.

— Общеславянская письменная литература и ее роль в дальнейшем развитии славянских литератур и литературных языков.

— Значение этих трех типов общего наследия (1. Близкое и все еще чувствующееся родство славянских языков, 2. Общеславянская устная традиция и 3. Древнецерковнославянский язык и литература); межславянское взаимопроникновение литературных языков и литератур и две силы, лежащие в основе этого взаимопроникновения, — греческая и латинская культуры; относящаяся сюда же роль гибридных образований в истории славянских литературных языков и литератур; тенденции к межславянской и панславянской интеграции в славянских литературах со времен раннего Средневековья и реакция против такого рода тенденций.

Славянская сравнительная грамматика не может заменить грамматики отдельных славянских языков, но она обеспечивает для них удобную систему отсчета. Таково же соотношение и сравнительного славянского литературоведения с историей частных славянских литератур. Сравнительный метод дает нам ретроспективный взгляд на славянские устные традиции, что в свою очередь позволяет заглянуть в еще более отдаленное прошлое. На месте обычного искусственного расчленения славянской литературы раннего Средневековья мы получаем более целостную картину. Наконец, можно более полно и последовательно прояснить отношения между формой и языковым материалом. Противники славянского сравнительного литературоведения отказываются за деревьями увидеть лес: столь же несправедливо было бы пренебрегать индивидуальностью деревьев во имя целого леса. Обе эти проблемы, в данном случае частные славянские литературы и общеславянское наследие, должны исследоваться в тесной связи друг с другом.

Мы согласны с мудрым предостережением известного польского слависта Александра Брюкнера, что «совершенно различное недоступно сравнению». Близкое языковое родство, с его многочисленными последствиями, обеспечивает надежное основание сравнения, и мы не станем ни пренебрегать им во имя бесплодного агностицизма, ни подменять этот объективный критерий такими воображаемыми признаками славянской общности, как «склонность к этическому реализму», которую некоторые чешские сторонники сравнительного литературоведения решили рассматривать как «первейшее свойство славянского характера». Не приводя различных, спорных и противоречивых определений реализма[145], мы утверждаем, что каждое из них приложимо лишь к части славянских писателей и литературных школ; с другой стороны, они так же хорошо подходят и к многим писателям и школам, не имеющим ровно никакого отношения к

славянам. Каково бы ни было наше определение реализма, очевидно одно: чешское литературное направление, носящее это имя, так же, как и все остальные течения XIX в., которые так или иначе могут быть названы «реалистическими», принадлежат к числу самых слабых созданий чешской литературы – литературы, с величайшим блеском реализовавшейся в движениях, которые сознательно преодолевают и трансформируют действительность, как готическая и барочная поэзия, а впоследствии романтизм и модернизм. По этому критерию русская литература окажется ограниченной почти исключительно рамками XIX столетия, поскольку искать реализм в русской литературе и иконописи от XI и до XVII в., или же в сегодняшней России – совершенно напрасно, как показал Еремин, самый глубокий из советских исследователей в этой области[146]. Более того, с появлением работ, где пересматривается взгляд на Гоголя как на основателя русской реалистической школы[147], возникли совершенно обоснованные сомнения в том, может ли ярлык «реалистический» быть безоговорочно наклеен даже на русский XIX в.

Но тогда должны ли мы вместе с Иржи Гораком[148] считать «высшими представителями славянских литератур» только тех, кто, по его мнению, были «этическими реалистами», то есть кто «своим искусством влиял на моральные, политические и религиозно-этические взгляды своего времени»? Если это так, тогда славянский литературный пантеон подвергнется основательной «чистке» и в то же время множество иностранных писателей фактически превратятся в славян. Поэтому для нас проблема славянского реализма, помимо вопроса о взаимопроникновении[149], имеет смысл только в терминах взаимодействия интернациональной «реалистической» поэтики и славянского языкового материала. Например, литература проявляла тенденцию приблизиться к народной речи. Булаховский, обсуждая постепенное освобождение разных славянских литератур от разного рода иностранных черт в области синтаксиса, в особенности порядка слов, отметил: «Возвращение к родным истокам в построении фразы, приблизившее славянские литературные языки к способам выражения широких масс, [...] оказалось одновременно наиболее естественным средством сближения славянских языков друг с другом. [...] Возвращенная к своим родным источникам, фраза в славянских литературных языках практически оказалась по своим структурным особенностям близкой к способам выражения, общим если не для всех, то, по крайней мере, для большинства славян»[150].

Поскольку выражения «славяне» и «люди, у которых родной язык славянский» синонимичны, то основной славянский атрибут, требующий изучения, – это язык и все, на что он влияет; другими словами, это языковая деятельность (verbal behavior), в особенности тот ее тип, который в максимальной степени направлен на себя самое – то есть словесность (verbal art). Как сказал Эдуард Сэпир: «Литература, выкроенная из формы и содержания языка, имеет цвет и фактуру его ткани»[151].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вот несколько представительных вкладов в дискуссию: J. B ą b a ł a. Zagadnienie łącznego badania literatur słowiańskich. Warszawa, 1938; A. B r ü c k n e r. Zarys dziejów literatur i języków literackich. Lwów, 1929; A. B r ü c k n e r. Eine slavische Lite-

raturgeschichte?» – «Prager Presse», 4 Oktober 1931; A. B r ü c k n e r. Geschichte der slavische Rundschau», IV, 1932; J. G o ł ą b e k. Zagadnienie łączności literatur słowiańskich. – «Ruch Słowiański», II, 1929; J. G o ł ą b e k. Literatury słowiańskie (Rozważania o metodzie). – «Marcholt», IV, 1938; J. H o r á k. Problémy srovnávacího studia literatur slovanských a lidového podaní slovanského, jeho cíle a methody. – In: «I-er Congrès des philologues slaves à Prague», 1929, Section I-ère, Propositions: 5; J. H o r á k. Porównawcze studjum literatur słowiańskich. – «Ruch Słowiański», III, 1930; M. H r u š e v s ' k y j. Istorija slovjans'kyx literatur – fikcyja čy neobxidnyj naukovyj postuljat? – In: «Sveslavenski Zbornik», Zagreb, 1930; W. L e d n i c k i. Existe-t-il un patrimoine commun d'études slaves? – «Le monde slave», IV, 1926; A. M a z o n. Le patrimoine commun des études slaves. – «Revue des études slaves», (RÉSl) IV, 1924; F. W o l l m a n. Slovesnost Slovanů. Praha, 1928; F. W o l l m a n. Vom Geiste des literarischen Schaffens bei den Slaven. – «Slavische Rundschau», IV, 1932; F. W o l l m a n. K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské. Brno, 1936; F. W o l l m a n. Dvě polské polemiky o slovanských literaturách. – «Slovo a slovesnost», V, 1939.

[2] A. M e i l l e t. De l'unité slave. – «Revue des études slaves». – I, 1921, p. 7–14; J. B a u d o u i n d e C o u r t e n a y. Czy istnieje osobna kultura słowiańska? – «Przegląd Warszawski», V, 1925, p. 223–226; Н. Т р у б е ц к о й. К проблеме русского самопознания. Париж, 1927, с. 93 и сл.

[3] F. W o l l m a n. K methodologii..., p. 146, 93, cf. 70 f.

[4] J. Z u b a t ý. O alliteraci v písních lotyšských a litevských. – In: «Věstník Král. české společnosti nauk», Třída fil.-hist., 1894.

[5] См.: B. J a r h o. Srok i aliteracija u tužbalicama dužega stiha. – «Slavia», III, s. 75 ff., 352 ff.

[6] См. D. Č i ž e v s k y. On Alliteration in Ancient Russian Epic Literature. – In: «Memoirs of the American Folklore Society», XLII, 1949, p. 125 ff.; D. Č i ž e v s k y. Geschichte der altrussischen Literatur im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Frankfurt am Main, 1948, s. 58 ff., 405 f., 408 f., 410–416, 421.

[7] Ср. R. J a k o b s o n. Základy českého verše. Praha, 1926; ср. R. J a k o b s o n. Selected Writings, v. V. The Hague–Paris, 1979, p. 118 ff., 122 ff.

[8] Размах колебаний между силлабической, силлабо-тонической и чисто тонической (т.е. акцентной) моделями особенно заслуживает исследований на сравнительном уровне после таких спорных и интересных работ на материале одного языка, как Л. Т и м о ф е е в. Теория стиха. М., 1939; M. B a k o š. Vývin slovenskeho verša. Turč. Sv. Martin, 1939; M. D ł u s k a. Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej, I–II (=Prace Komisji językowej Poslkiej Akad. Umiejętności, 33, 35), Kraków, 1948–50; F. S i e d l e c k i. Studia z metryki polskiej, I–II (=Z zagadnień poetyki, 4–5), Wilno, 1937; R. K o š u t i ć. O tonskoj metrici u novoj srpskoj poeziji. Beograd 1941; K. T a r a n o v s k i. O tonskoj metrici prof. K o š u t i ć a. – «Јужнословенски филолог», XVIII, 1949–1950, 173–196.

[9] K. N i t s c h. Z historji polskich rymów. Warszawa, 1912, s. 46 ff, 52.

[10] C. M o h l b e r g. Il Messale glagolitiko. – In: «Atti della Pontificia Academia Romana di Archeologia», serie III, Memorie, II, 1928, p. 311.

[11] J. V a š i c a. Česke literární baroko. Praha, 1928, s. 21.

[12] Перевод этих строк, выполненный Александром Коном (Soviet Poets and Poetry. Berkeley, 1943, p. 24), демонстрирует большую ловкость; однако он еще раз доказывает явно большую продуктивность так называемых словообразовательных гнезд в русском языке и более важную роль словообразования в славянской лексике и поэзии:

Oh, forth laugh downright laughly, laugh of super-laughadors!
Laughery! Laughery!

Belaugh, uplaugh, laughikins, laughikins,
Laughulets, laughulets!
Oh, laugh forth, laugh laughadors!
Oh, laugh on, laugh laughadors!

Ср. следующие строки из другого славянского стихотворения – «Zieleń: Fantazja słowotwórcza» Ю. Тувима (Treść gorejąca. Warszawa, 1937, s. 15):

Kto się pierwszy w cel zielisty wzieli,
Kto z zielinek i pozielców wiela
Wydrze ślad najdrzewiejszego ZIELA,
Kto z ziołoci stawów i strumieni,
Zielorostek pierwszy wyzieleni,
Kto z zielistków, ziółek i przyziółków,
ZIELA zerwie w podsłownym zaułku,
I w zieliszczu, w szumnej zielbie świata,
Antenata znajdzie, Zielonata.

[Кто найдет, придя к предельной цели,
Корень Зели меж других зелинок –
Всяческих зелишек-небылинок,
Кто из них сквозь златоцветь болотца
До истоков зелья доберется,
Зельчиков натеребит зеленых
На межах подсловья отдаленных,
Кто на шумном зельбище природы
Праотца найдет – Зеленорода.

Пер. Л. Мартынова]

[13] Ср., напр.: *На поле на Арском, На порубеже татарском Лежат все побиты, Бороды побриты, А брюха распороты.* = Снопы (Д. Садовников. Загадки русского народа. СПб., 1091, № 1225). *Придут растопорщики, Разломают мои косточки, Тело в вал бросят, А душу в рай стащат.* =Снопы на телеге (№ 1235). *На стукови, На букови Так стукали, Так юкали, Лежат до смерти побитые, Головушки покрытые...* =Снопы по току (№ 1246). *Режут меня, Вяжут меня, Бьют нещадно, Колесуют меня; Пройду оконь и воду, И конец мой – нож и зубы.* =Пшеница (№ 1275). *Брат брата трет, Белая кровь течет.* = Жернова (№ 1088).

[14] Б. Соколов. Экскурсы в область поэтики русского фольклора. – В кн.: Художественный фольклор, 1, 1926, с. 38 и сл., особенно с. 42. Ср. в заговорах сходную конституцию в соединении со «сквозным» эпитетом, как его называет Н. Познанский (Заговоры, СПб., 1917); например, П. Рыбников. Песни. III, 1909, с. 23:

Есть славное синее море,
Есть в славном синем море
Синий остров,
На синем острове
Синий камень,
На том синем камени
Сидит синий человек,
У синего человека
Синий лук бестетивный,
Синяя стрела без перья,
И отстреливает синий человек
Синим луком бестетивным,
Синей стрелой без перья
Притчи и призоры и уроки...

[15] «Jeździec miedziany», в переводе Ю. Тувима и с комментариями В. Ледницкого. Варшава, без даты.

[16] Пушкин никак не оценивает Петра, в то время как Тувим использует либо риторический оксюморон, budowniku... miedziany, эмоциональность которого еще усиливается словом moj и повторением обращения cudotwórco, либо он заменяет простые наименования Пушкина приложениями: ON – mocarz z wyciągniętą dłonią, Bożyszcze na spiżowym koniu ... ON, Jeździec goni go Miedziany.

[17] См.: Č. Z í b r t. Pivo v písních lidových a znárodnělých. Praha, 1909.

[18] А. П о т е б н я. Объяснения малорусских и сродных народных песен, II. Варшава, 1887, с. 301.

[19] Такого рода акцентное варьирование – обычный и живой поэтический прием в русских народных песнях: *по‿зелёным, по зёленым, зелены́м лугáм; а и пó‿мосту, по‿мóсту, по‿широ́кому мосту́.*

[20] Великорусские песни, записанные в 1619–1620 гг. для Ричарда Джамеса на крайнем севере Московского царства. – «Сборник Отд.рус.яз. и слов.Ак.Наук», LXXXII, № 7, с. 20.

[21] В. А н т о н о в и ч, М. Д р а г о м а н о в. Исторические песни малорусского народа, 1. Киев, 1874, с. 95.

[22] А. П о т е б н я. Объяснения..., с. 299.

[23] Ф. К о р ш. Введение в науку о славянском стихосложении. СПб., 1907, с. 45.

[24] См.: F. S p e c h t. Sprachliches zur Urheimat der Indogermanen. – «Kuhns Zeitschrift», LXVI, 1939, S. 25 ff.

[25] И еще не успеет /ночь, арапка,/
лечь, продажная, /в отдых,/ в тень, –
на нее /раскаленную тушу вскарабкал
новый голодный день.

[26] A. V a i l l a n t. La préface de l'Évangéliaire vieux-slave. «RÉSl», XXIV, 1948; ср. эту же жалобу, которую немного иначе повторяет древнеболгарский переводчик Иоанн Экзарх: В. Я г и ч. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке. – В кн.: «Исследования по русскому языку», I, с. 320 и сл.

[27] Ср. M e i l l e t, RÉSl, I, 9.

[28] См., напр., И. Б о д у э н д е К у р т е н э. Введение в языковедение. Петроград, 1917, 5-е мимеограф. изд., с. III и сл.

[29] F. P a s t r n e k. Über den altčechischen Reim. – «ASPh», X, 1887, S. 582 ff.

[30] A. M e i l l e t. Les origines indo-européens des mètres grecs. Paris, 1923.

[31] V u k K a r a d ž i ć. Život i običaji naroda srpskoga. Vienna, 1867, s. 197; N. Šaulić. Srpske narodne tužbalice. Beograd, 1929, s. 17.

[32] Русские плачи. Под ред. Г. Виноградова. Л., 1937, с. 42, 32.

[33] Записано от черногорского гуслара Т. Вучича; ср. «Archives Néerlandaises de phonétique expérimentale», VIII–IX, 1933, p. 135–153.

[34] Ср. R. J a k o b s o n. Über den Versbau der Serbokroatischen Volksepen. – R. J a k o b s o n. Selected Writings, v. IV: Slavic Epic Studies. The Hague–Paris, 1966, p. 51–60.

[35] И. С р е з н е в с к и й. Несколько замечаний об эпическом размере славянских народных песен. – «Известия II Отделения Имп. Акад. Наук», IX, 1860–1861, с. 346 и сл.

[36] А. Г и л ь ф е р д и н г. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды. – В кн.: «Онежские былины», I.

[37] См.: R. J a k o b s o n. Zur vergleichenden Forschung über die slavischen Zehnsilber. – R. J a k o b s o n. Selected Writings, v. IV, The Hague – Paris, 1966, p. 19–37.

[38] «Этнографическое Обозрение», XXIII, 1894, с. 146.

[39] Ср.: N. T r u b e t z k o y. W sprawie wiersza byliny rosyjskiej. – In: «Z zagadnień poetyki», VI Wilno, 1937, s. 100–110.

[40] А. Г и л ь ф е р д и н г. Онежские былины, III, № 46.

[41] В. Стоин. Народни песни от Тимок до Вита. София, 1928, № 1420.

[42] См.: Ф. Корш. Введение в науку о славянском стихосложении. СПб., 1907, с. 45; A. Isačenko. Slovenski verz. Ljubljana, 1939, s. 36 ff.

[43] См.: R. Jakobson. Poznámky k dílu Erbenovu. – R. Jakobson. Selected Writings, v. V: On Verse, its Masters and Explorers. The Hague – Paris, 1979, p. 531 f.

[44] J. Bystroń. Polska pieśń ludowa. – «Bibl. Narod.», Ser. I, 26. Kraków, 1925, s. 36.

[45] Ф. Колесса. Речитативні форми в українській народній поезії. – В кн.: «Первісне громадяньство», 1927, с. 60 и сл.

[46] Более подробное обсуждение вопросов, затронутых в этом и следующем параграфах, см. в моей работе: Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Slavic Metrics. – R. Jakobson. Selected Writings, v. IV, The Hague – Paris, 1966, p. 414–463.

[47] A. Vireliūnas. Kupiškenų dainos. – «Tauta ir Žodis», III, 1925, p. 452.

[48] H. Usener. Altgriechischer Versbau. Bonn, 1887, S. 43 ff; F. Král. Řecká a římská metrika, I. Praha, 1906, s. 221 ff.

[49] T. Bergk. Über das älteste Versmass der Griechen. – In: «Opuscula philologica». Halle a.S., 1886, S. 392 ff.; U. von Wilamovitz-Moellendorff. Griechische Verskunst. Berlin, 1921, S. 381 f.

[50] Ф. Миклошич. Изобразительные средства славянского эпоса. – В кн.: «Труды слав. комиссии Моск. Археолог. Общества», I, 1895, с. 202–23.

[51] Ср.: R. Jakobson. Slavic Mythology. – In: Funk and Wagnalls Standard Dictionary for Folklore, Mythology and Legend. New York, 1950.

[52] Ср.: R. Jakobson, G. Ružičić. The Serbian Zmaj Ognjeni Vuk and the Russian Vseslav Epos. – In: R. Jakobson. Selected Writings, v. IV, The Hague – Paris, 1966, p. 369–379.

[53] Другая вариация того же типа – балаганный стих – появляется в сатире Тредиаковского на комедию Сумарокова (см.: А. Куник. Сборник материалов для истории Имп. Академии Наук в XVIII веке. СПб., 1864, с. 497 и сл.):

Не́где, не́когда, не́кие | жи́ли да бы́ли два́ *бра́та*,
Ка́к говоря́т, | с *Арба́та*,
А тре́тей дура́к, | да и у́мер дурако́м,
Да уж и те́ о́ба | поко́йники све́ты.

[54] Ср., напр.: А. Гильфердинг. Цит. соч., 1, № 62:

Вылета́ла ма́лая пти́ца...
А на́чали пе́ти, жупе́ти,
Замо́рскую пти́цу пыта́ти.
– Ай ма́лая пти́ца певи́ца!..
Кто́ у ва́с за́ морем больший?..

См.: W. E. Harkins. The Russian Folk Epos in Czech Literature: 1800–1900. New York, 1951, p. 233 ff.

[55] J. P. Woronicz. Rozprawa o pieśniach narodowych. – In: «Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk», II. Warszawa, 1803.

[56] Ср.: Н. Трубецкой. К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина. – В кн.: «Белградский Пушкинский Сборник». Белград, 1937, с. 31–44; W. E. Harkins. Op. cit., A. Kolessa. Ukraińska rytmika ludowa w poezyach Bohdana Zaleskiego. Lwów, 1900; J. Łoś. Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. Kraków. n.d., s. 239 ff.

[57] V. Karadžić. Srpske narodne pjesme. II, No. 5.

[58] См.: А. Гильфердинг. Цит. соч., 1, 20.

[59] M. Bakoš. Vývin slovenského verša; S. Smal'-Stoc'kyj. Rytmika Ševčenkovoji poeziji. Praha, 1925; Б. Якубський. Форма поезії Шевченка. – В: «Тарас

Шевченко». Изд. Е. Григорук и П. Филипович. Київ, 1921; А. Балабанов. Български стих. – В кн.: «Из един живот». София, 1934, с. 298 и сл.; Б. Пенев. Христо Ботев. Предисловие к сборнику Х. Ботева «Стихотворения», София, 1931.

[60] В. Тредиаковский. Новый и краткий способ к сложению российских стихов. СПб., 1735 (цитируется по изданию: В. К. Тредиаковский. Избранные произведения. Б-ка поэта, большая серия. М.-Л., 1963, с. 383–384). Тредиаковский настаивает на силе народного стиха также и в своих более поздних работах, цитирует народные песни, разбивая их на «тонические» (акцентные) стопы, и бичует «невежественных и попусту разглагольствующих» представителей высших классов, которые в принципе не допускают обращения к народной песне. Он защищает рифму, ссылаясь на предрасположенность к ней русского фольклора, в особенности поговорок, например, «Я человек простой, ем пряники не писанные: хоть бы гладки, только бы сладки». В 1765 г., в «Предызъяснении» к «Тилемахиде», эпической поэме, написанной дактило-хореическим гекзаметром, Тредиаковский отказывается от рифмы, называя ее «детским некаким рифм звенением» и теперь уже ратует за белый стих русских народных песен: «Самое природное и первенствующее наше стихосложение было всеконечно без рифм, хотя и состояло стопами как двусложными, так и трисложными, по тоническому количеству». Свое собственное применение этих принципов он рассматривает как «возврат от стихотворения странного, детского и неправильного, к древнему нашему сановному, свойственному и пристойно совершенному».

[61] A. Vaillant. Les traits communs des langues slaves. – In: «Conférences de l'Institut de Linguistique de l'Université de Paris», VIII, 1949, p. 29.

[62] Житие Св. Мефодия, VIII; Житие Св. Константина, XIV. См.: П. Лавров. Материалы по истории древнейшей славянской письменности. Л., 1930, с. 73 и 26.

[63] R. Nachtigal. Rekonstrukcija treh starocerkovnoslovanskih izvirnih pesnitev. – In: «Razprave Akademije Znanosti in Umetnosti v Ljubljani», Filoz. – filol. – hist. razred, I, 1943, s. 41–156; R. Jakobson. The Beginning of National Self-Determination in Europe – Selected Writings, v. VI, Berlin – New-York – Amsterdam, 1985, p. 115–128; R. Jakobson. St. Constantin's Prologue to the Gospel. – ibid., p. 191–206.

[64] См. в первую очередь Н. Дурново. К вопросу о времени распадения общеславянского языка. – In: «Recueil des travaux du I-er Congrès des philologues slaves à Praha en 1929», II, Praha, 1932, p. 514–526.

[65] См.: V. Chaloupecký. Počátky státu českého a polského. – In: «Dějiny lidstva od pravěku k dnešku», ed. by J. Šusta, III, Praha, 1937, F. Dvornik. The Making of Central and Eastern Europe. London, 1949.

[66] F. Grivec. Zarja stare slovenske knijževnosti: Frisinški spomeniki v zarji sv. Cirila in Metoda. Ljubljana, 1942; A. Isačenko. Jazyk a pôvod Frizinských pamiatok. Bratislava, 1943.

[67] Ср.: O. Jansen (R. Jakobson). Český podíl na církevněslovanské kultuře. – In: «Co daly naše země Evropě a lidstvu», I. Praha, 1939 – ср. английский перевод в кн.: R. Jakobson. Selected Writings, v. VI, Berlin – New-York – Amsterdam, 1985, p. 129–152; А. Соболевский. К хронологии древнейших церковнославянских памятников. – «Известия отд.рус.яз. и слов. Акад. Наук», XI–2, 1906, с. 17 и сл.

[68] См.: Ф. Каминский. Отрывки евангельских чтений XI в., именуемые Куприяновскими (Новгородскими). – «Известия отд.рус.яз. и слов. Акад. Наук», XXVIII, 1923, с. 273–319; ср.: Н. Дурново. Русские рукописи XI и XII вв., как памятники старославянского языка. – «Јужнословенски филолог», IV–VI, 1924–1927, и H. G. Lunt. The Orthography of Eleventh-Century Russian Manuscripts. – In: «Microfilm Abstracts», X, 3, Ann Arbor, 1950, p. 131 f.

[69] См.: И. Срезневский. Известие о древнем каноне в честь св. Вячеслава

Чешского. – «Известия II отд. Имп. Акад. Наук», V, 1856, с. 191 и сл., 275 и сл.; K. N e v o s t r u e v. Pogled na historiju istočne crkve u Češkoj i stara istočna služba sv. Većeslava. – In: «Rad jugosl. akad. XXXI, 1872; В. Я г и ч. Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 г. СПб., 1886, с. 213 и сл.; J. V a j s. Kanon ke cti sv. Václava.–Sborník staroslovanských literárních památek o sv. Václavu a sv. Ludmile. Praha, 1929, s. 137 ff. (ср. рецензию Ильинского – «Slavia», XI, s. 359); J. P e k a r. Svatý Václav. – In: «Svatováclavský sborník», I, 1934, s. 89; J. V a š i c a. Staroslovanské liturgické zpěvy a kanon na svátek sv. Václava složené v Čechách. v. X. století. – In: «Na úsvitu krest'anství», Praha, 1942.

[70] См. дискуссию П. Лаврова и Н. Дурново относительно хроники Георгия Амартола. Изд. и комм. В. Истрина. – In: «Slavia», IV, 1925–1926, s. 446–484. 657–684; X, 1931, s. 801–815.

[71] Ср.: А. С о б о л е в с к и й. Древняя церковнославянская литература и ее значение. Харьков, 1908.

[72] J. V a j s. Najstariji hrvatskoglagoljski misal. Zagreb, 1948; K. H o r á l e k. Koreny charvatsko-hlaholskeho pisemnictvi. – «Slavia», XIX, 1950.

[73] Ср.: J. V a š i c a. Slovo na prenesenie moštem preslavnago Klimenta neboli legenda Chersonska. – In: «Acta Academiae Velehradensis», XIX, 1948; Й. Т р и ф о н о в. Две съчинения на Константина Философа (св. Кирила) за моштите на св. Климента Римски. – «Списание на Бълг. Акад. на наук.», XLVIII, 1934, N. van W i j k. О языке «Slova na prenesenie moščej sv. Klimenta». – «Byzantinoslavica», I, 1929.

[74] Ср.: J. V a š i c a. Slovanská liturgie nově osvětlená Kijevskými listy. – «Slovo a slovesnost», VI, 1940.

[75] J. P o u l í k. Objev druhého kostela ve Starém Městě. – «Archeologické rozhledy», II, 1950, s. 12–22, особенно s. 18.

[76] А. С о б о л е в с к и й. Глаголическое житие св. папы Климента. – «Известия Отд. рус. яз. и слов. Акад. Наук», XVII, 3 1912, с. 215 и сл.

[77] Н. Т и х о н р а в о в. Памятники отреченной русской литературы, II. М., 1863, с. 100 и сл.; А. В е с е л о в с к и й. Разыскания в области духовных стихов, II. СПб., 1880, с. 163 и сл.; ср.: А. С о б о л е в с к и й. – «Известия...», X, 1 (1905), с. 113 и сл.; Жития святых в древнем переводе на церковнославянский с латинского языка. СПб., 1904.

[78] А. С о б о л е в с к и й. Мучение св. Вита в древнем церковнославянском переводе. – «Известия...», VIII, 1, 1901, с. 278 и сл., и Жития святых...

[79] J. V a š i c a. Staroslovanská legenda o sv. Vítu. – In: «Slovanské studie», ed. J. Kurz, M. Murko, J. Vašica. Praha, 1948, s. 159 ff.

[80] А. С о б о л е в с к и й. Житие преп. Бенедикта Нурсийского по сербскому списку XVI в. – «Известия...», VIII, 2, 1903, с. 121 сл.; Жития святых...

[81] Н. Н и к о л ь с к и й. К вопросу о западном влиянии на дневнерусское церковное право. – В кн.: «Библиографическая летопись», III, 1917.

[82] А. С о б о л е в с к и й. «Мучение папы Стефана» по русскому списку XV в... – «Известия...», X, 1, 1905, с. 105 сл.

[83] А. С о б о л е в с к и й. «Мучение св. Аполлинария Равенского» по русскому списку XVI в.. – «Известия...», VIII, 4, 1903, с. 320 и сл. Интересные замечания о связях Борживоя с Сазавским настоятелем Божетехом см. в: R. U r b a n ě k. Legenda t. zv. Kristiána ve vývoji předhusitských legend ludmilských i václavských a její autor, I. Praha, 1947–1948, s. 157, 446.

[84] А. С о б о л е в с к и й. «Мучение св. Анастасии Римлянки и Хрисогона» по русскому списку XV в. – «Известия...», VIII.

[85] Sborník staroslovanských literárních památek o sv. Václavu a sv. Ludmile. Ed.

J. V a j s. Praha, 1929; V. C h a l o u p e c k ý. Prameny X. století. – In: «Svatováclavský sborník», II, sv. 2.

[86] R. J a k o b s o n. Some Russian echoes of Czech Hagiography: I. The Translation of St. Venceslav's Relics. – Selected Writings, v. VI, p. 820–832.

[87] Н. Н и к о л ь с к и й. Легенда мантуанского епископа Гумпольда о св. Вячеславе Чешском в славянорусском изложении. СПб., 1909.

[88] V. C h a l o u p e c k ý. Slovanská bohoslužba v Čechách. – In: «Vestník České akademie věd a umění», LIX, 1950, s. 65–80.

[89] См.: П. Л а в р о в. Кирило та Методiй в давньо-словянському письменствi, Киïв, 1928; его же: Материалы по истории древнейшей славянской письменности. – «Труды славянской комм. АН УССР», I, 1930.

[90] Ср.: F. D v o r n i k. The Making of Central and Eastern Europe, London, 1949, p. 242 ff.; А. С о б о л е в с к и й. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. – В кн.: «Сборник отд.рус.яз. и слов.», LXXXVIII, 3, 1910, с. 36 и сл.; M. W e i n g a r t. Československý typ cirkevnej slovančiny. Bratislava, 1949, s. 63 ff.; см. также: А. С о б о л е в с к и й. Указ. соч., с. 54 и сл., 81 и сл. и M. W e i n g a r t. Указ.соч., с. 60–63 еще о двух чешских переводах с латыни на церковнославянский: проповеди святого Григория Великого и догматы Никодима.

[91] См. прежде всего: Н. Н и к о л ь с к и й. «Повесть временных лет», как источник для истории начального периода русской письменности и культуры. Л., 1930; его же: К вопросу о следах мораво-чешского влияния на литературных памятниках древнемонгольской эпохи. – «Вестник Акад.Наук», 1933; А. Ш а х м а т о в. «Повесть временных лет» и ее источники. – «Труды отдела древнерусской лит. АН СССР», IV, 1940; R. J a k o b s o n Český podíl. – Selected Writings, v. VI, p. 742 f.; V. C h a l o u p e c k ý. Prameny X století; R. U r b a n e k. Legenda t. zv. Kristiána. I–II. Praha, 1942.

[92] Ср.: S. H. C r o s s. The Russian Primary Chronicle. – In: «Harvard Studies and Notes in Philology and Literature», XII, 1930, p. 173.

[93] V. Chaloupecký. Prameny..., s. 546; ср. его замечания об этом поучении в: «Na úsvitu krest'anství», s. 161.

[94] D. Č i ž e v s k y. Anklänge an die Gumpoldslegende des hl. Vaclav in der altruss. Legende des hl. Feodosij und das Problem der 'Originalität' der slavischen mittelalterlichen Werke. – «Wiener Slavistisches Jahrbuch», I, 1950.

[95] Ср.: Н. Н и к о л ь с к и й. К вопросу о сочинениях, приписываемых Кириллу Философу. – «Известия по русскому яз. и слов. АН СССР», I, 1928, с. 414; А. П о г о д и н. Повесть о хождении апостола Андрея в Руси. – «Byzantinoslavica», VII, 1938.

[96] Fontes rerum Bohemicarum, II. Praha, 1874, p. 251f; J. V a š i c a. Význam svatého Borise a Gleba v tradici svatováclavské. – In: «Svatováclavský sborník Akordu». Praha, 1929.

[97] Д. А б р а м о в и ч. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Петроград, 1916, с. XVIII и сл., 113 и сл.; ср. А. С о б о л е в с к и й. – «Известия», XVII, 3, 1912, с. 222.

[98] R. J a k o b s o n. Český podíl. – Selected Writings, v. VI, p. 142 f.

[99] М. С п е р а н с к и й. К истории взаимоотношений русской и югославянских литератур. – «Известия», XVI, 1921.

[100] И. Я г и ч. Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. – В кн.: «Исследования по русскому языку Акад. Наук», I, 1983, с. 376 и сл., 296 и сл., и 491 и сл.

[101] А. С о б о л е в с к и й. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV веках. СПб., 1894.

[102] A. B e l i ć. Učešće sv. Save i njegove škole u stvaranju nove redakcije srpskih ćirils-

kih spomenika. – In: «Svetosavski Zbornik», I (= Posebna izdanja srp. kr. akad., CXIV). Beograd, 1936; А. Соболевский. – Из переводческой деятельности св. Саввы Сербского. – «Сборник Отд.рус.яз», LXXXVIII, кн. 3; B. Unbegaun. Les débuts de la langue littéraire chez les Serbes. Paris, 1935; П. Кулаковский. Начало русской школы у сербов в XVIII в. – «Известия...», XIII, кн.2, 1903.

[103] Н. Трубецкой. Общеславянский элемент в русской культуре. – В кн.: К проблеме русского самопознания. Париж, 1927.

[104] В. Виноградов. Наблюдения над стилем Жития пр. Аввакума. – В кн.: Русская речь. Петроград, 1922; Е. Черкасова. О взаимодействии русских народных и церковнославянских элементов речи в русском литературном языке доломоносовского периода. – В кн.: Материалы и исследования по истории русского литературного языка АН СССР, II. М., 1951.

[105] A. Paschen. Die semasiologische und stilistische Function der *trat/torot*- Alternationen in der altrussischen Literatursprache. Heidelberg. 1933; Л. Якубинский. О языке «Слова о Полку Игореве». – «Доклады и сообщения Института рус.языка АН СССР», II. М., 1948.

[106] О влиянии церковных книг на поэзию Ломоносова см. И. Солосин. Отражение языка образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова. – «Известия...», XVIII, кн. 2, 1913.

[107] Одно из центральных стихотворений Блока, «Ты в поля отошла без возврата», содержит эту же цитату в последней строфе, равно как и фразу из молитвы в первой: *Да святится Имя Твое.*

[108] Ср. «Метельные ектеньи» в «Кубке метелей» А. Белого, например:

Се грядет невеста, облеченная снегом и ветром ревучим.
Се метель грядет снегом, неневестная.
Вьюге помолимся.

[109] См. «Житие св. Стефана епископа Пермского» Епифания Премудрого, изд. Археографической комиссии. СПб., 1897.

[110] Р. Якобсон. О стихотворных реликтах раннего средневековья в чешской литературной традиции. – Selected Writings, v. VI, p. 381–388; J. Vraštil. Význam nejstarších staročeských souvislých textů evangelijních pro otázku o vlivu bible staroslověnské na staročeskou. – In: «Slovanské studie», ed. J. Kurz, M. Murko, J. Vašica. Praha, 1948.

[111] Ср.: R. Jakobson. Moudrost starých Čechů. New York, 1943.

[112] P. Syrku. Zur Geschichte des Glagolismus in Bohmen. – In: «Archiv f. slav. Philologie», XXI, 1899; L. Helmling. Emaus. Praha, 1903; L. Helmling, A. Hořčička. Das vollständige Registrum Slavorum. Praha, 1904; B. Havránek. Staročeská literatura v hlaholském písemnictví charvatském. – In: «Co daly naše země Evropě a lidstvu», I, Praha, 1939; S. Ivšić. Dosad nepoznati hrvatski glagoljski prijevodi iz staročeskoga jezika. – «Slavia», I, 1922, s. 297 f., VI, 1927, s. 40 f; J. Vašica. Krakovské zlomky hlaholské. – «Slavia», XVIII, 1947, s. 111 f.; M. Paulova. L'idee cyrillo-méthodienne dans la politique de Charles IV et la fondation du monastere slave de Prague. – «Byzantinoslavica», XI, 1950, p. 174 f.

[113] См. V. Flajšhans. Klaret a jeho družina, I–II. Praha, 1926; R. Jakobson. O cestách k české poesii gotické. – «Život», XIV, 1936; Legenda o sv. Kateřině. Редакция и комментарии И. Виликовски. Praha, 1941; слова Д. Чижевского о достойной сожаления скудости работ, посвященных Штитному («Slavische Rundschau», VIII, s. 15 f.), еще актуальны.

[114] О чешско-польских отношениях в области языка см: T. Lehr-Spławiński, K. Piwarski, Z. Wojciechowski. Polska Czechy. Katowice – Wrocław, 1947; T. Lehr-Spławiński. Język polski. Warszawa, 1947; S. Urbańczyk. Z dawnych stosunków językowych polskoczeskich. – «Rozprawy Wydziału Filologiczne-

go», Polska Akad., LXVII, № 2, 1946; A. Brückner. Walka o język. Lwów, 1917; B. Havránek. Expanse spisovné češtiny od 14. do 16. století. – In: «Co daly naše země Evropě a lidstvu», I. Praha, 1939; R. Jakobson. Český vliv na středověkou literaturu polskou. – Ibid., и Selected Writings, v. VI, p. 738–772; Slezsko-polská cantilena inhonesta ze zacátku XV. století. – In: «Národopisný vestník československý», XXVII–XXVIII, 1934–1935; J. Hrabák. Staropolský verš ve srovnání se staročeským (= «Studie Pražského lingvistického kroužku», I); J. Hrabák. Smilova škola. Praha, 1941; W. Taszycki. Czechizmy w języku Reja. – In: «Prace Filologiczne», XII.

[115] A. Martel. La langue polonaise dans les pays ruthenes. Lillé, 1938; D. Čiževsky. Istorija ukrajins'koji literatury, II. Praha, 1942; A. Brückner. Dzieje kultury polskiej, II. Kraków, 1931.

[116] В. Виноградов. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. Лейден, 1949, с. 32 и сл.; ср.: Л. Булаховский. К истории взаимоотношений славянских литературных языков. – «Известия Отд. лит. и яз. АН СССР», X, 1951.

[117] P. Boyer. Un vocabulaire français-russe de la fin du XVI-me siècle. – «Recueil de mémoires orientaux. Textes et traductions publiés par professeurs de l'École spéciale des langues orientales vivantes à l'occasion du XIV. Congrés International des orientalistes». Paris, 1905, p. 461; Б. Ларин. Парижский словарь русского языка 1586 года. – «Советское языкознание», II, 1936, с. 87.

[118] См.: «Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian, Pskov 1064», eds. L. L. Hammerich, R. Jakobson, E. van Schooneveld, T. Starck, and Ad. Stender-Petersen, Royal Danish Academy of Sciensces, 1961; vol. II, 1970.

[119] Ср.: П. Житецкий. К истории литературной русской речи в XVIII в... – «Известия Отд. рус. яз. и слов.», VIII, кн. 2, 1903.

[120] На фонетическом уровне [-n'i – -ny], на фонологическом /-n'i – -ni/. См.: В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Петроград, 1923, с. 132; В. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, I, СПб., 1900, с. 189, 266.

[121] См.: Вирши. Силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. Ред. и предисловие И. Розанова. М., 1935, Н. Глокке. Рифмотворная Псалтырь Симеона Полоцкого в ее отношении к польской Псалтыри Яна Кохановского. – «Известия Киевского Университета», 1896, № 4; И. Шляпкин. Св. Димитрий Ростовский и его время. СПб., 1891.

[122] Весна́ кати́т,
Зиму́ вали́т,
И у́ж ли́стик с дре́вом шуми́т.

[123] См.: В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория.., с. 30 и сл.; Д. Чижевски. Український літературний барок, II. Praha, 1941, с. 17 и сл.; его же: Skovorodas Reimę. – «ZfslPh», XIV, 1937, s. 331f; K. Wojcicky. Forma dzwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego. Warszawa, 1912, s. 127 f.

[124] И. Шишманов. Наченки от руско влияние в българската книжнина. – «Български преглед», V, 1899; Б. Пенев. Първи стихотворци. – В кн.: «История на новата българска литература», III, София, 1933, гл. XXIII; Б. Конев. Руско-български паралели. – «Славянски глас», I, 1902.

[125] Ср.: R. Jakobson. L'histoire du tchèque et du slovaque littéraires. – «Le Monde Slave», IV, 1937, p. 363f.

[126] F. Miklošič. Dictionnaire des six langues slaves. Vienna, 1885.

[127] Б. Матезиус переводит так:
Na břehu pustých vod ON stál –
Dum velkých pln – a hleděl v dál.

[128] Ср.: G. Maver. Lo studio delle traduzioni come mezzo d'indagine linguistica e

letteraria. – In: «Recueil des Travaux du I-er Congrès des philologues slaves à Praha en 1929», II, Praha, 1932, p. 177–184.

[129] P. Rost. Die Sprachreste der Draväno-Polaben im Hannöverschen. Leipzig, 1907, S. 10.

[130] Манифест 1420 года воспроизведен в: «Archiv Český», III, 213, а памфлет 1437 г. в: «Krátké sebránie z kronik českých k výstraže verných Čechóv». – «Vestník Král. České spol. nauk», 1904, III.

[131] F. de Saussure. Cours de linguistique générale, part. IV, ch. IV, § 1.

[132] «Vita Karoli Imperatoris ab Einhardo dictata» (между 814 и 821), изд. H.W.Garrod и R. B. Mowat. Oxford, 1915: «lingua quidem paene similes, moribus vero atque habitu valde dissimiles» [языком почти сходны, а нравами и наружностью сильно отличны] (гл. 15). «Anonymi Descriptio Europae orientalis anna MCCCVIII exarata», ed. O. Gorka. Krakow, 1916: «Notandum autem hic quod rucheni, bulgari, rasenses, sclaui, bohemii, poloni et pruzeni locuntur unam et eandem linguam scilicet sclauonicam ex quo patet quod lingua slavica maior est et diffusior omnibus mundi» [Следует отметить, что <..> говорят на одном и том же языке, а именно на славянском, и тем самым славянский язык – величайший и распространеннейший из всех языков мира].

[133] «Knížka slov českých, odkud svůj počatek mají a jaký jejich jest rozum» [Книга слов чешских, откуда они ведут свое начало и каково их понимание].

[134] См.: M.Weingart. Slovanská vzájemnost. Bratislava, 1926; его же Slovanství v českém národním životě. Brno, 1947; T. Ulewicz. Sarmacja – Studjum z problematyki słowiańskiej XV i XVI w. Kraków, 1950.

[135] См. в особенности: R. Brtaň. Barokový slavismus. – In: «Lipt. Sv. Mikuláš». 1939.

[136] См.: A. Pražák. Národ se bránil. Praha, 1945.

[137] C. Backvis. Un grand poète polonais du XVIII siècle, Stanislas Trembecki. Paris, 1937, ch. VI: «Le slavophilisme polonais».

[138] R. Brtaň. Barokový slavismus, s. 146.

[139] Ср.: F. Wollman Duch a celistvost slovanské slovesnosti. – In: «Obrysy Slovanstva», ed. A. St. Magr and Wollman. Praha, 1948; его же Slovanská myšlenka od Dobrovského a Kollára k Masarykovi. – In: «Co daly naše země Evropě a lidstvu», II. Praha, 1940; Slovanská vzájemnost, 1836–1936. – «Slovanský Ústav», Praha, 1940; J. Ujejski. Dzieje polskieho mesjanizmu do powstania listopadowego włącznie. Lwów, 1931; Z. Klarnerówna. Słowianofilstwo w literaturze polskiej lat 1800 do 1848. – In: «Studja z zakresu historji literatury polskiej», IV. Warszawa, 1926; M. Murko. O předchůdcích illyrismu. – In: «Nové Atheneum». II, 1921; P. Kulakovskij. Illirizm. Warszawa, 1894; J. Pogonowski. Iliryzm i słowiańszczyzna. Lwów, 1924.

[140] Ср.: F. Dvornik. Les legendes de St. Constantin et Méthode vues de Byzance. Prague, 1933, VII; R. Jakobson. Český podíl, p. 16.

[141] А. Петров. Генриха Итальянца сборник, форм писем и грамот из канцелярии Оттокара II Премысла, как исторический источник. СПб., 1906–1907, I, с. 63–65; II, с. 84–89.

[142] Jose Voltiggi. Ricsoslovnik (Vocabolario – Wörterbuch) Illirickoga, Italianskoga i Nimacskoga jezika. Vienna, 1803; Jan Herkel. Elementa universalis linguae slavicae e vivis dialectis et sanis logicae principiis suffulta. Budapest, 1826. Ср.: V. Clementis. Slaváci a Slovanstvo. London, 1944.

[143] J. Baudouin de Courtenay. Czy istnieje osobna kultura słowiańska? – «Przegłąd Warszawski», V, s. 223-226.

[144] «Listy filologické», XXI, 1904, s. 442.

[145] Ср.: Р. Якобсон. О художественном реализме. – Selected Writings, v. III. The Hague–Paris, 1981, p. 723 f. [См. наст. сборник, с. 387 и сл.]

[146] И. Еремин. Повесть временных лет. Л., 1947, с. 91 и сл.

[147] Д. Мережковский. Гоголь и черт. М., 1906; И. Анненский. Книга отражений. СПб., 1906; В. Брюсов. Испепеленный. М., 1909; А. Белый. Луг зеленый. М., 1910; его же: Мастерство Гоголя. Л., 1934; Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя. – В кн.: «Поэтика», I–II. Петроград, 1919; D. Čiževsky. Zur Komposition von Gogol's «Mantel». – «ZfslPh.», XIV, 1937 и «Неизвестный Гоголь» – «Новый журнал», VXVII, 1951; V. Nabokov. Nikolai Gogol. Norfolk (Conn.), 1944 [В. Набоков. Николай Гоголь. – «Новый мир», 1987, № 4, с. 173–228.]

[148] J. Horák. Problémy... (см. прим. 1). Еще более произвольное определение общего знаменателя славянской литературы (F. Wollman. Duch a celistvost, s. 221 f.) говорит, что она «обычно тенденциозна; она служит жизни, защищая ее, как и ее национальное и социальное развитие. Искусство для искусства случается здесь лишь нечасто и в ограниченном количестве».

[149] См., напр.: J. Heidenreich. Ruské základy srbského realismu. Praha, 1933.

[150] Л. Булаховский. К истории взаимоотношений славянских литературных языков. – «Изд. АН СССР, Отд. лит. и яз.», 1951, с. 47.

[151] E. Sapir. Language. New York, 1939, p. 237.

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Постскриптум к одноименной книге

Лингвистические исследования поэзии необходимы по двум причинам.

С одной стороны, наука о языке, призванная изучать все возможные сочетания и функции вербальных знаков, не вправе пренебрегать *поэтической функцией*, присущей речи любого человеческого существа с раннего детства и играющей ведущую роль в построении дискурса. Поэтическая функция предполагает интровертивное отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого и является доминантой в поэтическом языке, который нуждается в особенно тщательном лингвистическом анализе, тем более что стихотворная форма принадлежит, по всей вероятности, к универсальным явлениям человеческой культуры.

Блаженный Августин полагал даже, что тот, кто не разбирается в поэтике, вряд ли сможет стать толковым грамматиком. С другой стороны, всякое исследование в области поэтики предполагает в ученом некоторое знакомство с наукой о языке, поскольку поэзия – искусство вербальное и, следовательно, строится в первую очередь на особом использовании языка.

Тем не менее лингвисты, отваживающиеся взяться за изучение поэтического языка, встречают резкий отпор со стороны литературоведов, многие из которых вообще оспаривают право лингвистов исследовать поэзию. В крайнем случае они соглашаются признать лингвистику вспомогательной дисциплиной, обслуживающей поэтику. Все эти ограничения и запреты основываются на дряхлом предрассудке, который либо лишает лингвистику ее главного объекта – изучения вербальной формы вкупе с ее функциями, – либо оставляет за лингвистикой право на изучение лишь одной из многочисленных функций языка, а именно функции референции.

К грубым ошибкам приводят и другие предрассудки, также объясняющиеся недооценкой современной лингвистики и ее задач. Так, литературоведы уверены, что лингвистический анализ ограничивается узкими пределами фразы и, следовательно, не дает лингвисту возможности исследовать композицию стихотворений в целом, тогда как на самом деле одна из первостепенных задач лингвистической науки состоит сегодня именно в изучении дискурса.

Современных лингвистов в первую очередь интересуют семантические аспекты всех уровней языка, и если они пытаются описать, «как сделано стихотворение», то значение этого стихотворения входит в исследование как одна из составляющих целого. Таким образом, литературове-

R. J a k o b s o n. Postscriptum. – In: «Questions de Poétique». Paris, Seulle, 1973, p. 485–504.

ды не правы, считая, что семантическое исследование поэтического высказывания не входит в компетенцию лингвистики. Если стихотворение ставит вопросы, выходящие за пределы его словесной фактуры, мы – наука о языке знает тому немало примеров – попадаем в сферу действия семиотики, науки более широкой, чем лингвистика, ведь последняя – это всего-навсего одна из основных частей семиотики.

Наконец, ни одну разновидность человеческого языка, в том числе и поэтический текст, нельзя понять, не обратившись к «миру дискурса» (выражение Ч. С. Пирса), иначе говоря, соотношению дискурса и условий его осуществления, и эта проблема не может оставить равнодушными исследователей, верных девизу: «Linguistici nihil a me alienum puto»*. Лингвисты же испокон веков рассматривают даже такие компоненты дискурса, как слова, в соотношении с предметами (Wörter und Sachen)**.

Можно сказать, что поэтика – это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности. Хотя литературоведы приписывают лингвистам стремление «считать поэтическое высказывание отклонением от нормы», на самом деле отклонение от нормы, случайное исключение на фоне тысячелетней истории науки о языке, это сама точка зрения наших литературоведов. Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, – «литературность», или, иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается. Вопреки обвинениям литературоведов метод, о котором идет речь, помогает определить специфику исследуемого «литературного высказывания», давая одновременно материал для широких обобщений.

Поэтика, занимающаяся рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка и изучающая доминантную в поэзии функцию, по определению является отправным пунктом в истолковании поэтических текстов, что, разумеется, не исключает возможности их исследования с фактической, психологической или психоаналитической, а также социологической стороны, однако специалисты по этим дисциплинам не должны забывать, что все функции произведения подчинены доминантной функции, а всякий исследователь должен исходить в первую очередь из того, что перед ним – *поэтическая* ткань *поэтического* текста. Тавтологичность в данном случае необходима для вящей убедительности.

Поэзия подчеркивает конститутивные элементы на всех уровнях языка, начиная с различительных признаков и кончая композицией текста в целом. Связь между означающим и означаемым, существующая на всех уровнях языка, приобретает особенное значение в стихотворном тексте, где интровертивный характер поэтической функции достигает своего апогея. Говоря словами Бодлера, мы видим здесь «сложное и неделимое единство», где все «значимо, взаимосвязано, обратимо, пронизано соответствиями» и где постоянное взаимодействие звука и смысла устанавливает между ними соотношение либо парономастическое и анаграмматическое, либо фигуративное (а иногда звукоподражательное).

Некоторые литературоведы проявляют достойную сожаления глухоту к фонетико-семантическим фигурам; один из них, например, отрицает

* Ничто лингвистическое мне не чуждо (*лат.*).

** Слова и вещи (*нем.*).

тот очевидный факт, что в двух последних строфах последнего «Сплина»* из «Цветов зла» носовая гласная шесть раз повторяется рядом со свистящей согласной: IV_2 lANCent ‘бросают’; $_3$AINSi ... erRANTs et SANs patrie ‘так ... блуждающие и безродные’; V_1 SANs tambours ‘без барабанов’; $_4$SON drapeau ‘свое знамя’. Тот же литературовед ухитряется не заметить центрального мотива названного стихотворения – густого и причудливого сочетания симметричных образов с суффиксальными и флективными фигурами, повторяющимися парономазиями и фоническими сегментами: I_2 L'ESPRIT gémiSSANT EN PROIE ‘ум, стенающий во власти’; II_2 L'ESPérRANCE comme une chauve-souRIS ‘надежда, как летучая мышь’; IV_3 ESPRITS errANTS et SANS patRIE ‘умы блуждающие и безродные (*букв.* без родины)’; V_2 Défilent lentemENT ... L'ESPOIR ($_3$Vaincu, pleure) ‘Медленно тянутся ... надежда/побежденная, плачет’.

В то время как многие ученые, блестяще владеющие и лингвистическими, и литературоведческими методами анализа, такие, как М. Бирвиш, М. Блумфилд, Ю. Лотман и А. А. Ричардс, сделали первые шаги к созданию грамматики поэзии, высказав при этом немало проницательных суждений, литературоведы, не занимающиеся структурным анализом языка, пытаются убедить нас, что «точные и строгие методы», насаждаемые лингвистами, «никогда не смогут объяснить тонкое и неуловимое *нечто*, в котором заключается, что бы там ни говорили, сущность поэзии». Однако это «нечто» точно так же неуловимо и при научном подходе к изучению языка и общества, жизни и тайн материи. Поистине бесполезно с важным видом толковать о «нечто», когда речь идет просто о неизбежной приблизительности любой науки.

В последние два десятилетия мои исследования в области поэтики касались в первую очередь того, что поэт Джерард Мэнли Хопкинс называл «грамматическими фигурами»; до самого последнего времени эти фигуры оставались наименее исследованной из лингвистических проблем. Никто не подозревает авторов монографий о рифме или метре в том, что они хотят свести поэтику к учению о рифме или к метрике; нас же некоторые полемисты совершенно необоснованно обвиняют в том, что в работах, посвященных грамматическому аспекту стихотворных текстов, мы стремимся «свести структуру литературного произведения к игре грамматических категорий» и «приписать всю суггестивную мощь поэзии корреляциям между морфологическими классами, а также синтаксическим параллелизмам или контрастам». Конечно, гораздо ближе к истине плеонастическое утверждение другого участника этой дискуссии: «Никакой грамматический анализ стихотворения не может породить ничего большего, чем грамматика поэзии». Тем не менее вывод, который, как полагает этот ученый, неизбежно вытекает из его тезиса: при анализе поэзии грамматика «несущественна» (irrelevant), – бесспорно, ошибочен, сколько бы ни ссылались его сторонники на писателей, которым «нет дела до частей речи». Не кто иной, как Бодлер, чье творчество как раз и послужило предметом вышеупомянутой дискуссии, заранее и безоговорочно опроверг эти рассуждения: «Грамматика, сама сухая грамматика становится колдовским заклинанием». Кредо поэта завершается прозорливой характеристикой частей речи: «Во плоти и крови возрождаются слова: существительное – в своем сущем величии, прилагательное – про-

* См. приложение к данной статье (с. 95). – *Прим. перев.*

зрачный плащ, окутывающий его и расцвечивающий глазурью, и глагол – ангел движения, без которого фраза мертва». Автор «Цветов зла» несколько раз возвращается к мысли о том, что язык вообще и поэтический язык в частности – это «колдовское заклинание». «В слове, в глаголе есть нечто священное, воспрещающее нам видеть в нем лишь игру случайностей. Искусно владеть языком – все равно что произносить колдовское заклинание».

Убежденность поэта в том, что в поэзии не бывает ничего случайного, опровергает ребяческие соображения некоторых литературоведов, полагающих, что «стихотворение может содержать в себе структуры, не связанные с его литературной функцией и воздействием». Лингвистический анализ, непременно учитывающий разнообразие вербальных функций и, следовательно, сообразующийся со «спецификой поэтического языка», не может недооценивать характерные для этого языка структуры. Бодлер, для которого «слова сами по себе и независимо от выражаемого ими смысла [то есть от своего лексического значения] обладают собственной красотой и ценностью», солидарен здесь с другим великим поэтом и теоретиком прошлого столетия, Дж. М. Хопкинсом, сумевшим понять роль грамматической фигуры в поэзии. «Эта фигура, – говорится в его курсе риторики 1873–1874 гг., – может быть построена так, чтобы for its own sake and interest* оставить позади и в стороне значение слов».

Правильный ответ на вопрос об относительной значимости грамматических оппозиций в анализируемом тексте позволяют дать систематические наблюдения над распределением маркированных признаков, над тем, как связаны их концентрация или отсутствие с различными метрическими единицами, с их границами и числом, а также со всем богатством рифм и, наконец, с общим рисунком данного стихотворения.

Хотя, с точки зрения литературоведов, лингвисты попусту тратят время, соотнося дистрибуцию грамматических категорий с «наиболее поверхностными уровнями текста, в частности, с версификацией», на самом деле именно такие сопоставления помогают исследователю застраховаться от слепого, механического и произвольного фиксирования присутствующих в тексте грамматических оппозиций и уловить их функциональную иерархию в поэтическом произведении.

Один из критиков берет на себя смелость обвинить меня в предвзятости; по его мнению, я выбираю из множества произведений мировой литературы лишь тексты определенного рода, отбрасывая все остальные. Однако в моих статьях и докладах о грамматике поэзии, собранных в третьем томе «Избранных трудов», подробно анализируются многочисленные стихотворения VIII–XX вв., написанные на пятнадцати языках мира; они принадлежат к самым разным литературным школам и направлениям, разрабатывают самые разные темы и написаны в самом разном стиле; в их число входят образцы религиозной, философской, медитативной, эротической лирики, гуситские хоралы, политические манифесты. Песни соседствуют здесь с речитативами, фольклор – с письменной литературой.

Единственное ограничение, которое я себе позволил, касалось размера текстов: в своей «Философии творчества» Э. А. По к несомненной радости Бодлера обосновывает преимущества короткого стихотворения:

* Ради нее самой и ее интереса (*англ.*).

дойдя до конца, мы живо помним его начало и поэтому особенно чутко воспринимаем текст в целом и переживаем его *целостное* воздействие. Держа в памяти все короткое стихотворение от начала до конца, мы скорее поймем законы его построения, отличающие его от длинных поэм. Грамматика эпической поэзии, которую можно уподобить структуре больших музыкальных форм с их повторяющимися лейтмотивами, — отдельная тема, которой я касаюсь, рассматривая поэмы Камоэнса, Попа и Пушкина, а также русские былины. Всякая попытка анализировать фрагменты, вырванные из целого, так же бессмысленна, как изучение отдельных кусков фрески в качестве целостных независимых картин.

Франц Боас и Эдуард Сэпир показали, что в том или ином состоянии языка грамматические значения обладают большей устойчивостью и обязательностью, чем лексические, гораздо более зыбкие и изменчивые. Эта устойчивость находит разительное подтверждение в том активном сопротивлении, которое оказывают грамматические структуры требованиям экспериментальной поэзии; напротив, лексика и фразеология легко подчиняются самым смелым экспериментам новаторов.

Бодлер писал, что «порядок слов раз и навсегда определяет их значения». Грамматические категории слов (или, если воспользоваться кристально ясными терминами средневековых ученых, modi significandi essentialis et accidentalis), равно как и синтаксические функции этих классов и подклассов, образуют, если можно так выразиться, скелет и мускулатуру языка; следовательно, от грамматической ткани поэтического языка в большой мере зависит его действительная значимость. Как показал в своем фундаментальном исследовании «Структурная устойчивость и морфогенез» (1972) математик Рене Том, наука о языке движется к топологической интерпретации грамматических категорий и их функций, позволяющей установить, какие из эквивалентностей данного текста значимы.

Тем, кто необдуманно приписывает нам ошибочное утверждение, будто «любой повтор или контраст грамматических категорий является поэтическим приемом», я должен ответить, что к средствам поэтического языка, безусловно, принадлежат те скопления и оппозиции грамматических классов и подклассов, которые характерны для данного стихотворения и которые чужды как повседневной речи, так и газетной, юридической, научной прозе. Исследуя дистрибуцию этих категорий и их значимость, в конце концов всегда обнаруживаешь, что они взаимосвязаны и образуют целую иерархию значений.

Анализ стихотворных текстов выявляет поразительные соответствия между распределением грамматических категорий, с одной стороны, и метрическими и строфическими корреляциями — с другой; вынужденный признать очевидность «лингвистической актуализации» (linguistic actualization) этих категорий, литературовед берется за решение мнимой проблемы: «Эквивалентны ли лингвистические актуализации поэтическим?». Но если эта типичная, характерная для поэзии система грамматических параллелизмов и контрастов не является поэтическим приемом, лингвист вправе задать вопрос: с какой же целью введена эта *конструкция*, зачем поэты так старательно поддерживают и обогащают ее?

Симметричное размещение грамматических оппозиций в стихотворении бросается в глаза, «но какое отношение имеет эта симметрия к удовольствию, которое мы испытываем при чтении?» — восклицает один из

безнадежных скептиков, которому, впрочем, уже давно ответил Бодлер, считавший, вслед за Э. По, что, с одной стороны, «регулярность и симметрия – исконные потребности человеческого ума», а с другой – «легкие неправильности», выделяющиеся на фоне этой регулярности, также необходимы для создания художественного эффекта, или, говоря иначе, также являются «приправой, неизбежным условием существования красоты». Так вот, наши работы по поэтике уже добрые пять десятков лет обращали внимание в первую очередь на эту «приправу», именуемую «обманутым ожиданием» (или «несбывшимся предсказанием»).

Литературоведу, склонному пренебрегать «принципом эквивалентности»в художественном произведении и настаивать на «господстве асимметрии» в поэзии, много лет назад ответил Бодлер: «Вы ничего не смыслите в архитектуре слов и пластике языка». Пытаясь понять, что представляет собой, говоря словами Теофиля Готье, «особая архитектоника» поэзии Бодлера, «ее характерные обороты, своеобычная структура, профессиональные тайны поэта и его творческий почерк», мы, если верить вышеупомянутому литературоведу, втайне или даже явно лелеем «структуралистские мечты», то есть the perenially appealling fantasy of total control*, что, как полагает наш обвинитель, может быть использовано авторитарными политическими честолюбцами. Этот антинаучный пыл напоминает нам mutatis mutandis одного левака, обвинявшего структурную лингвистику в том, что она «служит интересам буржуазии». Саркастическая реплика Никола Рюве по поводу приписываемой нам мечты об идеальной поэтике, «способной механически порождать "стихотворения"», – хороший ответ на фантазии незадачливого критика.

Грамматические параллелизмы, будь то повторы или контрасты, не являются, что бы ни говорили наши оппоненты, следствием предвзятости исследователя, его «заранее обдуманного намерения». Строфы любого короткого стихотворения объединяются или размежевываются согласно трем основополагающим принципам, конкретное же воплощение этих принципов зависит от стиля и жанра стихотворения, индивидуальности поэта, его принадлежности к той или иной поэтической школе. Этими тремя типами соотношений между строфами,соответствующими трем типам рифмовки, являются: последовательность (ср. смежные рифмы аа–бб), чередование (ср. перекрестные рифмы аб–аб) и обрамление (ср. опоясывающие рифмы аб–ба).

Как бы недоверчиво ни смотрели критики на параллелизмы большого охвата, им не удастся опровергнуть того очевидного факта, что одним из самых распространенных поэтических приемов является оппозиция четных и нечетных строф, причем между всеми четными строфами, с одной стороны, и всеми нечетными – с другой, существует целая система соответствий, охватывающая самые разные уровни и аспекты языка – от фонологии до семантики и от морфологических и синтаксических параллелей до лексических перекличек. Слова Готье о рифмах у Бодлера применимы не только к рифмам и не только к поэзии Бодлера, но ко всякому стихотворному тексту: «Он любит, чтобы рифмы гармонично перекрещивались, чтобы мы слышали эхо первой ноты не сразу, а после нового, непредвиденного звука, отклик на который также следует не сразу, и доставляет нам то удовлетворение, которое приносит слушателю

* Вечно манящую мечту о полном контроле (*англ.*).

музыки идеальный аккорд». Пропорциональность, писал Хопкинс, создается не только непрерывностью, но и интервалами.

Как недоверчиво ни относись к значимости местоимений в грамматике-поэзии, нельзя не признать, что в четных строфах часто употребляются местоимения 1-го и 2-го лица единственного числа (как в CXIII сонете Дю Белле из сборника «Олива») или единственного и множественного числа (как в последнем «Сплине» из «Цветов зла»), в нечетных же строфах эти местоимения отсутствуют, и этот контраст обнажает глубинное чередование двух модусов – субъективного и безличного.

Самый придирчивый и, не будем скрывать, самый поверхностный из наших критиков не верит в существование параллелизмов большого охвата. «Эквивалентности, основанные на чисто синтаксическом сходстве», кажутся ему «особенно спорными». В подтверждение своей мысли он ссылается на статью о «Кошках», авторы которой выявляют параллелизм финальных стихов нечетных строф этого сонета Бодлера – первого катрена и первого терцета. Это единственные в стихотворении относительные придаточные предложения; оба вводятся относительным местоимением «которые», антецедентом которого в обоих случаях является существительное, играющее в главном предложении роль дополнения; в обоих случаях за местоимением следует глагол во множественном числе.

Во-первых, наш оппонент, по-видимому, забыл не только о том, что грамматический, в первую очередь синтаксический, параллелизм играет первостепенную роль в стихах практически всех языков мира, но и о том поразительном факте, на который более ста лет назад обратил внимание Дж. М. Хопкинс: та же самая «грамматическая фигура» играет менее регламентированную, но не менее важную роль в нашей поэзии, не знающей традиционного параллелизма (в качестве примера Хопкинс приводит the intricacy of Greek or Italian or English verse*).

Во-вторых, параллелизму нечетных строф отвечает, как мы уже отмечали, параллелизм – также синтаксический – строф четных.

Наконец, сходство нечетных строф, вовсе не ограничиваясь «чистым синтаксисом», оттеняет и усиливает двойной семантический контраст. В пространственном аспекте этот контраст связывает концы предпоследних стихов нечетных строф: «дом» (maison), где обитают кошки, превращается в бескрайнюю пустыню, «глубину одиночества» (fond des solitudes), а концы следующих стихов (dans leur mûre saison 'в свою зрелую пору' – dans un rêve sans fin 'бесконечным сном') противопоставлены друг другу во временно́м плане: «один напоминает о былом, другой – о вечном». На место ограничения приходит расширение.

Тот же литературовед отрицает наличие у внешних строф – первой и четвертой – общих признаков, противоположных тем, которые объединяют внутренние строфы, вторую и третью. Однако анализ сонета «Кошки», явившийся результатом совместного труда двух исследователей, показывает многообразные различия между грамматическими категориями, синтаксисом и семантической нагрузкой внешних и внутренних строф. В частности, мы отмечали, что в строфах этих двух групп предложения с переходным глаголом имеют совершенно различную структуру. Во внешних строфах это предложения с двумя однородными подлежащими; прямые дополнения и подлежащие здесь относятся к одному и тому же клас-

* Сложную структуру греческих, итальянских или английских стихов (*англ.*).

су: и те, и другие либо одушевленные, либо неодушевленные. Напротив, во внутренних строфах подлежащее и прямое дополнение принадлежат к разным классам. Инфинитивы имеются только во внутренних строфах и выполняют параллельные функции. Внешние строфы гораздо богаче эпитетами, чем внутренние (девять плюс пять против одного и двух), в них же встречаются (всего два раза на протяжении сонета) отглагольные прилагательные, в свою очередь выполняющие параллельные синтаксические задачи.

Больше всего возмутило нашего критика замечание относительно очевидного параллелизма последнего стиха первой строфы и первого стиха второй: второе и предпоследнее сказуемые сонета – единственные, состоящие из глагола-связки и именной части, причем в обоих случаях именная часть предшествует цезуре и выделена с помощью внутренней рифмы (Qui comme EUX sont frilEUX 'Которые, как они зябки' – Leurs REINS féconds sont pLEINS 'Их плодовитые чресла полны'). Выговор критика – очередное свидетельство его неосведомленности в области лингвистики и стиховедения: «plein не может быть отделено от étincelles; plein – энклитика, что практически сводит на нет рифму». Однако энклитикой называют безударное слово, примыкающее к предшествующему ударному, из чего следует, что наш автор как во французском, так и в английском варианте своей статьи путает энклитику с проклитикой, то есть безударным словом, примыкающим к последующему ударному. Что же касается слова pleins, то оно не является ни энклитикой, ни проклитикой; правда, оно принадлежит к той же «дыхательной группе», что и два следующих за ним слова, последнее из которых является ударным, но словосочетание sont pleins образует в середине этой группы особую подгруппу (speech measure*), где ударение падает на второе слово – pleins. Две «подгруппы» разделены цезурой, а на слог, предшествующий цезуре, всегда падает метрическое ударение. Благодаря этому ударению, метрическому и синтагматическому одновременно, внутренняя рифма выделяется особенно ярко, чему способствует и откровенно ямбический ритм всего полустишия (Leurs reins/féconds/sont pleins), тогда как параллельную рифму подчеркивает анапест (Qui comme eux /sont frileux). Впрочем, Бодлер разделяет две подгруппы одной «дыхательной группы» не только цезурой, но и концом стиха (l'étreinte//De l'irresistible Dégout 'объятия непреодолимого Отвращения'; il rompit un morceau//Du rocher 'он отломил кусок скалы'.

Чего совершенно не понимает критик, или, пользуясь его терминами, literary scholars of the Humanist stripe**, когда рассуждает о параллелизме, так это того, что поиски инварианта не только не исключают изучения вариантов, но, напротив, предполагают их непременное присутствие. Хопкинс с его проницательным умом высказал даже предположение, что именно на этом и зиждется всякий поэтический параллелизм. «В искусстве мы стремимся не только к единству, равновесию и правильности, но и к разнообразию, варьированию, контрастам; нас влечет рифма, а не эхо, не унисон, а гармония».

«Параллелизм большого охвата» вызывает недоверие литературоведов, полагающих, что читатель «совершенно неспособен осознать» парал-

* Мера речи (*англ.*).
** Литературоведы гуманитарного племени (*англ.*).

лели между началом и концом стихотворения, хотя история поэзии знает немало стихотворных форм типа рондо, построенных на жесткой связи между началом и концом текста. Стихотворный текст вовсе не является «цепью Маркова», иначе говоря, последовательностью случайностей, вероятность которых определяется их ближайшим контекстом; он решительно сопротивляется усилиям литературоведа, который стремится «бережно относиться к подлинному содержанию стихотворения», не нарушать «нормального порядка чтения» и «воспринимать стихотворение так, как оно написано, по порядку, начиная с начала» и «не используя конец для истолкования начала». Иных взглядов придерживался Бодлер, разделявший с Эдгаром По пристрастие к ретроспективной композиции стихотворений, которой в науке о языке соответствует так называемая регрессивная ассимиляция или диссимиляция. В самом деле, по законам языка, чтобы понять фразу, нужно воспринять ее целиком, а для этого необходимо знать ее конец. Напомним, что в таком же подходе нуждается и музыкальный текст.

В сонете оппозиция нечетных строф четным, а внешних – внутренним часто наиболее очевидна прежде всего потому, что число стихов в двух нечетных и в двух четных строфах равно (семь и семь), тогда как в двух катренах стихов больше, чем в двух терцетах (восемь и шесть).

Обдумывая и отделывая произведения в этом жестком и одновременно гибком жанре, великие мастера сонета прошлого, Бодлер и Хопкинс, естественно, мыслили не так примитивно, как наши литературоведы. Не заботясь о том, что структурные приемы и термины могут показаться кому-нибудь преждевременными или недолговечными, Хопкинс в двадцать лет смело брался за самые запутанные проблемы; например, он исследовал *структуру стиха* или принцип параллелизма как основу *структурных свойств* словесного искусства. В «Платоновском диалоге» этого гениального студента один из собеседников задает вопрос: «Что же такое структурное единство?» – и слышит в ответ, что «примером его служит сонет». Хопкинс предлагает изучать *систему параллелизмов*, на которых строится стихотворение, и их *иерархию*.

Поскольку строфы сонета имеют неравное количество стихов, седьмой и восьмой его стихи, то есть середина стихотворения, зачастую противопоставляются с помощью целой системы соответствий и контрастов шести начальным и шести финальным стихам. Говоря словами Хопкинса, эта симметричная трихотомия, отличная от деления на строфы, может быть названа *контрапунктом*, необходимым любому стихотворению. Наш литературовед не желает и слышать о тесной связи между этим делением на три части и семантикой сонета, хотя анализ «Кошек» показывает, что связь эта существует. Чтобы доказать необходимость расчленения второго четверостишия и выделения начального «шестистишия», достаточно одного примера. Напомним, что в сонете пять раз встречается союз «и», причем все пять случаев приходятся на первое шестистишие, а четыре из пяти – на начало второго полустишия. Во всех стихах первого шестистишия цезура разделяет сочиненные части, между тем как во всех следующих стихах она отделяет одну от другой части, связанные отношением подчинения, причем в центральном дистихе эти отношения связывают второй и третий актанты таким образом, что существительное, бывшее в седьмом стихе дополнением, в восьмом становится подлежащим. Это различие в синтаксическом строении трех частей сонета вносит разнообра-

зие в просодические модуляции стихотворения и способствует выявлению семантического триптиха. Странная позиция литературоведа, убежденного, что писатель «не властен» над игрой интонаций, разумеется, не выдерживает критики; она просто лишний раз свидетельствует о равнодушии нашего оппонента к богатому опыту, накопленному лингвистами.

Как правило, в стихотворениях с нечетным числом строф, таких, как последний «Сплин» из «Цветов зла», особое положение занимает центральная строфа; в самом деле, в «Сплине» пять четверостиший, и третье отличается своим «построением», как говорит Бодлер, от двух других нечетных четверостиший, первого и последнего. Один из целого ряда формальных признаков, тесно связанных с семантическим рисунком стихотворения и существенно отличающих его нечетные четверостишия от четных, — обилие эпитетов, особенно во внешних, первой и пятой строфах. Поэт следует здесь собственной записи: «Грамматика учит нас, что существительное должно определяться прилагательным». К разряду определяющих слов принадлежат не только качественные и относительные прилагательные, но и прилагательные адвербиальные и отглагольные. Один из критиков обвинил меня в том, что я собрал их в один разряд «во имя искомой симметрии», однако не думает же этот критик, что Сэпир, Теньер, Дюбуа и другие лингвисты, описывая этот класс определяющих слов и указывая его состав, пеклись в первую очередь о том, чтобы у меня «сошлись концы с концами» в анализе «Сплина». Мне ничего не пришлось добавлять к вполне обоснованной классификации этих ученых. Критика, кажется, особенно шокировало включение в список отглагольных прилагательных причастия — la pluie étalant ses immenses traînées 'дождь, проливаясь широкими струями', — между тем, как отмечает Теньер в прекрасном структурном исследовании французского синтаксиса, этот эквивалент относительного придаточного предложения не что иное, как одна из начальных стадий превращения глагола в прилагательное. Уверенность же критика в том, что исключение этого причастия из числа прилагательных разрушило бы мнимую симметрию, в любом случае *безосновательна*, поскольку каждая из четных строф содержит минимум определяющих слов (три), каждая из внешних строф — максимум (шесть), а центральная строфа занимает среднюю позицию (пять или четыре). Сходство внешних строф усиливается благодаря употреблению одинаковых прилагательных: I и V — длинные (longs), черный (noir).

Так же глубоко заблуждается упомянутый критик, когда оспаривает мои наблюдения над двумя внутренними стихами центрального четверостишия, которые во многих отношениях параллельны. В этих срединных стихах развертываются две метафоры, в которых, по удачному выражению А. А. Ричардса, *транспортное средство* (véhicule) влияет на *груз* (teneur). Ритмическое движение обоих стихов абсолютно идентично: в обоих случаях первое полустишие анапестично, а второе ямбично, и все полустишия начинаются парокситонами (vaste 'просторная'; imite 'подражает'; peuple 'народ'; infâmes 'подлые'). В каждом стихе два существительных: определяемое и определяющее. Остальные флективные слова представлены тремя прилагательными и глаголом, тогда как в других стихах, как центростремительных, так и центробежных, имеется множество переходных случаев, при которых, по определению Теньера, «один разряд слов переходит в другой» (глаголы в существительные или

прилагательные, а прилагательные – в наречия). При этом создаются промежуточные звенья между частями речи. Проблема перехода частей речи одна в другую остается за семью печатями для нашего критика, чьи представления о лингвистике более чем туманны. Он прибегает к странному аргументу: предлагает заменить в четвертой строфе адвербальное прилагательное subitement (внезапно) наречием tout á coup (вдруг), а отглагольное прилагательное в словосочетании errants et sans patrie 'блуждающие и безродные' сочетанием с большей степенью адъективации – errant sans patrie 'блуждающие без родины', что, по его мнению, не произведет никакого впечатления на читателя и, следовательно, докажет всю необоснованность моего замечания о том, что центральный дистих отличается от остальных строк стихотворения отсутствием переходных случаев.

Однако первое из предложенных изменений лишь усилит контраст, о котором идет речь, а второе вовсе не изменит числа переходных случаев. А кроме того, всякий читатель, знакомый с правилами французского стихосложения, не потерпит появления лишнего слога, уродующего александрийский стих.

Рифма, которую Хопкинс справедливо считал наглядным проявлением поэтического параллелизма, неминуемо устанавливает между звуком и смыслом отношения грамматической или лексической эквивалентности или контраста. В рифмующихся словах эта система отношений выступает на передний план. Вопрос о разных степенях грамматической эквивалентности между рифмующимися словами встает особенно резко при чтении стихов Бодлера. Так, в первых десяти строках сонета «Кошки» рифмуются существительные или прилагательные одного рода и числа или существительное с прилагательным того же числа, но синтаксическая функция рифмующихся слов различна, тогда как две перекрестные рифмы в конце сонета контрастны: одна пара грамматически идентична во всех отношениях (étincelles magiques 'магические искры' – prunelles mystiques 'мистические зрачки'), а другая сближает два омонима, разные по своему морфологическому и синтаксическому статусу (sans fin 'без конца' – sable fin 'мельчайший песок'). Ср. аналогичный контраст перекрестных рифм в терцетах сонета, открывающего «Новые цветы зла» (1866): se laisser charmer 'подчиняться очарованию' – apprendre à m'aimer 'научиться любить меня' и les gouffres 'бездны' – âme curieuse qui souffre 'любознательная душа, которая страдает'. Все рифмы другого бодлеровского сонета – «Непокорный» – строятся на противопоставлении мужского и женского, существительных и глагольных форм; в заключительной рифме, связующей терцеты, грамматический контраст достигает апогея: aux durables appas 'с неувядающими прелестями' – Je ne veux pas 'Я не хочу' (существительное рифмуется с неизменяемой частью речи).

Всякий поэт, и в том числе Бодлер, стремится подчеркнуть грамматическую оппозицию, соотнося контрастные категории с разными типами рифм. Хотя литературоведы неоднократно высказывали сомнения в существовании этого приема, достаточно бросить взгляд на распределение рифм в сонетах «Цветов зла», чтобы убедиться в его бесспорной реальности. Так, в «Кошках» восемь стихов с женскими рифмами оканчиваются словами во множественном числе, а шесть стихов с мужскими рифмами – словами в единственном числе. Литературовед, желающий во что бы то ни стало разгромить грамматику поэзии, полагает, что раскрыл секрет этих женских рифм: «буква «s» в конце слов делает рифму богаче

для глаза, поскольку увеличивает число повторяющихся элементов». Читателю внушают, что, прибавляя к немому «е» букву «s», Бодлер якобы вносит в женские рифмы пресловутое разнообразие.

Между тем для «Цветов зла» существенна не связь множественного числа с так называемыми женскими рифмами, а подчеркивание оппозиции единственного и множественного числа с помощью обязательного чередования женских и мужских рифм, с каким бы числом ни была связана та или иная из этих рифм. Так, в сонете «Даме креолке», который, если верить Шанфлери, был написан почти одновременно с «Кошками» (в первом издании «Цветов зла» их разделяло всего одно стихотворение), все мужские стихи оканчиваются множественным числом, а все женские (кроме двух первых стихов последнего терцета) – единственным. Причем терцеты этого сонета, семантически противоположные катренам (I_1 Au Pays parfumé que le soleil caresse 'В благоуханной стране, которую ласкает солнце' – III_1 Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire 'Если бы вы отправились, сударыня, в истинную страну славы'), – единственные, где существительное рифмуется с прилагательным (manoirs 'замки' – noirs 'негры'), женский род – с мужским родом (retraites 'укромные уголки' – poètes 'поэты'), более того, poètes – единственное слово мужского рода среди женских рифм этого сонета – является одновременно единственным концевым словом, где ударной рифмующейся гласной не предшествует звук /р/ (caResse 'ласка' – empourpRés 'багряные' – PaResse 'лень' – ignoRés 'неведомые' – enchanteResse 'волшебница' – maniéRés 'изысканные' – chasseResse 'охотница' – assuRés 'уверенные' – gloiRe 'слава' – LoiRe 'Луара' – manoiRs 'замки' – retRaites 'укромные уголки' – poètes 'поэты' (!) – noirs 'негры'). Семантическое противопоставление предпоследнего стиха, где идет речь о поэтах с их тысячью сонетов (Germer mille sonnets dans le cœur des poètes), последнему, где говорится о «неграх» благоуханной страны, – подлинный венец этого сонета. Вспомним также стихотворение «Веселый мертвец», где все женские рифмы представлены словами единственного числа, а все мужские – словами множественного числа, за исключением одного-единственного оксюморонного стиха, перекликающегося с заглавным оксюмороном (III_1 O vers!.. sans yeux, $_2$Voyez venir à vous un mort libre et joyeux 'О черви!.. без глаз/К вам движется свободный и веселый мертвец'). Кроме того, концевое прилагательное противостоит мрачной лексике всех остальных рифм стихотворения.

Один журналист, разгневавшийся на лингвистов, которые смеют вторгаться в святилище поэтики, обвинил меня в том, что я изучаю грамматику поэзии теми же методами, что и функционирование фонем. Он обнаружил в фонологическом обзоре, которые мы с Морисом Халле опубликовали в 1955 г., следующее определение: «Фонемы – это различие в чистом виде. Это отсутствие у них собственных характеристик проводит резкую грань между различительными признаками и состоящими из них фонемами, с одной стороны, и всеми остальными лингвистическими единицами – с другой». Это высказывание он решил использовать против меня, ухитрившись приписать мне утверждения, решительно противоположные моим истинным взглядам. Четыре десятка лет я настаивал и продолжаю настаивать на том, что различительные признаки и их пучки непохожи на высшие единицы языка, которые наделены собственным значением и сохраняют его не только в позициях, когда возможен выбор между двумя противоположными категориями, но и в тех позици-

ях, когда применима лишь одна из этих двух категорий. Различительные признаки теряют свою различительную значимость в контекстах, исключающих возможность появления противоположных признаков, тогда как грамматические категории, например падежи, значимы при любых условиях.

Забавно, что тот самый критик, который обвиняет меня в недооценке семантической значимости поэтических явлений и в том, что я приравниваю их к фонемам, одновременно присоединяется к нашим оппонентам, упрекающим нас в том, что, исследуя рифмы, мы позволяем себе «необдуманные аналогии» и «сваливаем в одну кучу» множественное число типа pluralia tantum, например ténèbres 'тьма', и «эмфатическое множественное число», например solitudes 'одиночества'. Стоит лишь отбросить механистический взгляд на вещи, согласно которому множественное число определяется строго арифметически, как тут же станет ясно, что эта категория имеет увеличительное значение, маркированное относительно единственного числа, идет ли речь о большом количестве или о большой глубине или протяженности. Эмфаза такого рода выступает на поверхность, когда сравниваешь «одиночество» с «пустыней» или, как подсказывает сам критик, когда сопоставляешь «вершину экспрессивной цепи» — ténèbres 'тьма' с «самой нижней ступенью» — obscurité 'темнота'. Таким образом, значение множественности в бодлеровских рифмах сохраняется. Мысль о семантическом различии между обязательными и факультативными грамматическими элементами не что иное, как древний и распространенный предрассудок, против которого необходимо бороться. «Таинственное воплощение множественности числа» восхищало Бодлера: «Все есть число. Число — во всем».

Многих литературоведов терзает вопрос: «Ощущает ли читатель взаимосвязи, приводящие в восхищение исследователя?» Литературоведы в этом сомневаются. Но ведь носители языка пользуются сложной грамматической системой родного языка, и им отнюдь не мешает тот факт, что они не в силах дать ей определение и сформулировать ее законы (задача, которую решают лингвисты-профессионалы). Читатель «Кошек» Бодлера наслаждается строфами сонета, как музыкой, и даже если он заметит и осознает соответствия двух катренов или двух терцетов, без специальной подготовки он не сможет определить скрытые пружины этих соответствий, в число которых входит, например, поразительный ритмический параллелизм финальных стихов обоих катренов (одного с женским, а другого с мужским окончанием) и обоих терцетов (одного с мужским окончанием, а другого — с женским)*: I_4 Qui comme eux/sont frileux//et comme eux/sédentaires = II_4 S'ils pouvaient/au servag(e)/incliner/leur fierté = ∪∪–/∪∪– // ∪∪– / ∪∪– и, с другой стороны, III_3 Qui semblent s'endormir//dans un rêve/sans fin = IV_3 Etoilent/vaguement// leurs prunelles mystiques = ∪–∪ / ∪∪– // ∪∪–∪ / ∪–.

«Специалист по литературе», отказывающий лингвистам в праве подвергнуть «Кошек» структурному анализу, предлагает заменить этот имманентный метод (по словам Хопкинса, the verses stand or fall by their simple selves**) наблюдениями над реакцией читателей. Кто же эти «средние читатели» (AR = average readers), к которым обращается исследователь,

* См. приложение к данной статье (с. 96–97). — *Прим. перев.*
** Стихи существуют совершенно самостоятельно (*англ.*).

чтобы вывести из их ответов точку зрения «архечитателя» (неологизм, созданный по образцу нашей «архефонемы»)? Это, отвечают нам, «мои студенты или те, кого жестокая судьба забросила в мои сети». Тот факт, что нынешнюю анкету отделяют от времени создания сонета двенадцать или тринадцать десятилетий, не колеблет слепой веры интервьюера в максимальную точность его методики. Однако Теофиль Готье, каким-то чудом также попавший в число «средних читателей», но тем не менее выражающий глубокое несогласие с попыткой свести стихотворение к «реакции читателей», утверждает, что Бодлер обладал «даром соответствий» и умел «проникать тайным чутьем в связи, скрытые от остальных людей, и сближать с помощью неожиданных аналогий, внятных лишь ясновидцу, самые далекие друг от друга и самые противоположные вещи». Достойны ли случайные участники опроса звания «ясновидцев»? Или же мы должны считать Бодлера с его «тайным чутьем, позволяющим проникать в связи, скрытые от остальных людей», «недоступным нормальному читателю» и, следовательно, «неспособным установить контакт между поэзией и читателем», как выразился один литературовед? А может быть, Готье недостоин находиться в «сетях» интервьюера?

Этот последний утверждает, что разбор «Цветов зла», выполненный его методом, «наверняка стал бы шагом вперед». В таком случае рассмотрим несколько образцов «анализа» сонета, основанного на опросе информаторов. Для начала вспомним, что, как прекрасно сказал Бенвенист, «зрелая пора» играет роль посредника между «пылкими любовниками» и «суровыми учеными»: именно в зрелую пору они воссоединяются, «в равной мере» отождествляя себя с кошками. Ибо остаться даже в «зрелую пору» «пылким любовником» значит пребывать вне обыденной жизни, уподобившись «суровым ученым», преданным своей профессии; начало сонета – жизнь вне мира (но не под землей), которая через посредство кошек развивается от зябкого затворничества к великому одиночеству, в котором и наука, и сладострастие – бесконечный сон.

Суровая отповедь любителя анкет гласит, что «ученый, лишенный учености, ученый, у которого недостает мудрости, лжеученый – это влюбленный ученый... Мы (!) сознаем ничтожность "зябких" и "домоседов" – мы (!) разочарованы и не знаем, что нам(!) делать – смеяться или сердиться... "Зябкий" означает что-то жалкое, стародевичье... Ученые, поставленные рядом с любовниками и сравниваемые с ними, рискуют утратить свое достоинство: их суровый вид больше не производит на нас (!) впечатления, ибо мы (!) видим в них зябких домоседов».

Интервьюер доходит даже до того, что обнаруживает «уничижительные или снисходительные коннотации» в подлежащем «любовники» в начале сонета. Ему удается разглядеть «нечто пародийное» в «гордости дома», а поэта он сравнивает с «лафонтеновской лисицей, подыскивающей комплименты, которые дошли бы до вороны». Упоминание Эреба в драматическом узле сонета снова наводит исследователя – или его информаторов – на сравнение Бодлера с «Лафонтеном, называющим садовника жрецом Флоры и Помоны». Споря с нашим анализом этих двух центральных стихов сонета, критик пытается уверить нас, что «здесь нет ничего иного, кроме утверждения, что кошки тесно связаны с темнотой», и даже переводит двустишие на обыденный язык (common parlance): «Они без ума от темноты! Ну надо же! (They sure love the dark. Gee!) Пожалуй, их можно было бы назвать черными конями Дьявола, если

бы...». Однако Теофиль Готье, также участвующий в опросе, советовал нам остерегаться «практических дневных умов, равнодушных к тайнам Эреба». Готье заранее осудил плоские комиксы, к которым нынешние анкеты сводят сонет, назвав их «пошлыми буржуазными картинками», неприменимыми к Бодлеру, который «никогда не был зауряден».

Согласно программе обследования, «элементами поэтической структуры считаются все участки текста, которые на сегодняшний день обратили на себя внимание архечитателя (superreader)». Так вот, приходится признать, что «средние читатели», попавшиеся нашему исследователю, оказались читателями посредственными.

«Какой глупец, – спрашивает Бодлер, – способен так легкомысленно отзываться о Сонете и не видеть его пифагорейской красоты? Чем строже форма, тем явственнее проступает идея... Сонет подобен прекрасно обработанному металлу или камню. Замечали ли вы, что кусок неба, увиденный сквозь отдушину... дает гораздо лучшее представление о бесконечности, чем панорама, открывающаяся с вершины горы? Что же касается длинных стихотворений... всякое стихотворное произведение, превосходящее по размеру то, которому человек способен внимать, не отвлекаясь, стихотворением не является». Бодлер замечает, что «сонет тоже нуждается в плане и что конструкция, своего рода остов – самая надежная гарантия таинственной жизни творений духа».

В статье о «Кошках» мы писали, что мотив колебания между мужским и женским началом пронизывает этот сонет. Слово обоюдного рода, обозначающее как самцов, так и самок, служит очередным источником спора между нашим интервьюером, отказывающимся видеть в «кошках» женское начало, и Теофилем Готье, который, комментируя этот сонет, писал о «любовных, нежных, тихих, женских» кошачьих ласках. Критикам, видящим в этих «кошках» самцов и полагающим, что идея двуполости «побивает все рекорды по своей кощунственности», мы вынуждены напомнить наблюдение Бенвениста, касающееся оксюморона «плодовитые чресла» (reins féconds): существительное здесь подразумевает мужскую силу, а прилагательное – предназначение женщины; этому финальному оксюморону вполне соответствует словосочетание «могучие и ласковые». Отрицая двуполую природу сфинксов, выступающих в сонете в качестве второго «я» кошек, и утверждая, что «греческое чудовище с женской грудью» практически не упоминается у романтиков, критик упускает из виду, что бодлеровский образ «Эдипа, терзаемого неисчислимыми Сфинксами», неразрывно соединяет сфинксов с греческим мифом, а среди «творений, исполненных глубокого сладострастия», которые восхищали поэта в творчестве «великого Энгра», была знаменитая картина, где Эдип разгадывает загадки Сфинкса, не сводя глаз с его пышной груди.

Чтобы не оставить камня на камне от «лживых вымыслов» насчет женского начала в «Кошках», тот же критик обращается к стихотворению в прозе «L'Horloge» («Часы»)*. В первом варианте, опубликованном в 1857 г., за начальной фразой: «Китайцы определяют время по кошачьим глазам» – следовали слова: «Я тоже», – отсутствующие в варианте 1861 г. В центральной части стихотворения употреблялось то же личное местоимение, а начиналась она словами: «Что до меня, то когда я беру на руки моего доброго кота, моего милого кота, честь своего рода и гордость

* См. приложение к данной статье (с. 95). – *Прим. перев.*

моего сердца», – и только в третьем варианте (1862) на смену этому пассажу пришел другой: «Что до меня, то когда я склоняюсь к моей столь счастливо нареченной красавице Фелине, чести своего пола, гордости моего сердца».

В этих строках легко расслышать отзвуки того сонета, где «пылкие любовники... любят... кошек... гордость дома». Взаимозаменяемость «моего доброго кота, моего милого кота... чести своего рода» и «моей столь счастливо нареченной красавицы Фелины, чести своего пола», обнажает близость двух образов и одновременно уточняет сбивчивые, но красноречивые размышления поэта о «наслаждениях», которые «даже не зависят от пола... и от рода твари».

Критик приписывает автору «Часов» намерение отречься от своего старого сонета и хочет уверить нас, что в этом стихотворении в прозе «мистический порыв, можно сказать, сводится на нет реалистическим стилем». Хорошим примером этого пресловутого «сведения на нет» служит кульминация стихотворения: «В глубине этих пленительных глаз («доброго кота» 1857 г. и «красавицы Фелины» 1862 г.) я всегда ясно различаю время – всегда неизменное, просторное, торжественное, огромное, как пространство», одним словом, мы имеем здесь дело с тем же пространственно-временным расширением, которое так явственно в терцетах сонета.

Стараясь постичь сущность (the inscape) поэзии, «подспудную идею» (the undertought) стихов, лингвист хранит верность эпилогу этого, говоря словами Бодлера, «изысканного мадригала»: «А если какой-нибудь Демон несвоевременности спросил бы меня: «Куда ты глядишь так пристально? Что ищешь ты в глазах этого существа? Неужели ты видишь там время, праздный и расточительный смертный?» – я не колеблясь ответил бы: «Да, я вижу там время; сейчас Вечность!»[1]

ПРИЛОЖЕНИЕ

Шарль Бодлер

Spleen (Сплин)

I Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

[1] В этом «Послесловии» я продолжаю и развиваю некоторые положения, высказанные мною в лекциях, прочитанных в декабре 1972 г. в Коллеж де Франс. Упомянутые в нем критические суждения, комментирующие или оспаривающие взгляды Р. Якобсона, К. Леви-Стросса и Н. Рюве на грамматику поэзии или лингвистическую поэтику в целом, высказанные в статьях о стихотворениях из сборника «Цветы зла», принадлежат К. Баумгертнеру, Л. Берсани, Л. Селье, В. Шкловскому, Ж. Кюллеру, П. Дельбуйю, В. Дельсипешу, Ж. Дюрану, А. Фонгаро, И.-М. Франдону, Л. Гольдману и Н. Петерсу, Ж. Герону, В. Хендриксу, Д. Айви, М. Храпченко, Р. Луперини, Н. Маркевичу, Ж. Мунену, Анне Никола, Ж. Пеллегрену, Б. Порчелли, Р. Познеру, М. Риффатерру, покойному Б. Террачини, В. Вейдле, Р. Уэллеку, Ж. Вьенольду и С. Жолкевскому.

II Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

III Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

IV Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.

V – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

[I Когда низкое и тяжелое небо давит, как крышка,
На ум, стенающий во власти нескончаемой скуки,
И, обнимая собой весь свод до самого горизонта,
Обрушивает на нас темный день мрачнее ночи;

II Когда земля превращается во влажную темницу,
Где Надежда, как летучая мышь,
Бьется о стены робким крылом
И колотится головой о прогнивший потолок;

III Когда дождь, проливаясь широкими струями,
Делается похож на решетки просторной тюрьмы,
А немой народ подлых пауков
Расставляет сети в глубине нашего мозга;

IV Колокола внезапно срываются с места в ярости
И обращают к небу жуткий вой,
Как умы блуждающие и безродные,
Которые начинают упрямо стенать.

V – И длинные катафалки, без барабанного боя и без музыки,
Медленно движутся в моей душе; Надежда,
Побежденная, плачет, а жестокая властная Тревога
Водружает свое черное знамя над моим склоненным черепом.]

Les chats (Кошки)

I Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

II 1 Amis de la science et de la volupté,
2 Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
3 L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
4 S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

III 1 Ils prennent en songeant les nobles attitudes
2 Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
3 Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

IV 1 Leur reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
2 Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
3 Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

[I 1 Пылкие любовники и суровые ученые
2 Равно любят в свою зрелую пору
3 Могучих и ласковых кошек, гордость дома,
4 Которые, как они, зябки и, как они, домоседы.

II 1 Друзья наук и сладострастия,
2 Они ищут тишины и ужасов тьмы;
3 Эреб сделал бы их своими траурными конями,
4 Если бы их гордыня позволила им унизиться до рабства.

III 1 Грезя, они принимают благодарные позы
2 Огромные сфинксы, простертых в глубине одиночеств,
3 Которые кажутся засыпающими бесконечным сном;

IV 1 Их плодовитые чресла полны магических искр,
2 И крупицы золота, как мельчайший песок,
3 Туманно усыпают звездами их мистические зрачки.]

L'Horloge (Часы)

Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats.

Un jour un missionaire, se promenant dans la banlieue de Nankin, s'aperçut qu'il avait oublié sa montre, et demanda à un petit garçon quelle heure il était.

Le gamin du céleste Empire hésita d'abord; puis, se ravisant, il répondit: «Je vais vous le dire». Peu d'instants après, il reparut, tenant dans ses bras un fort gros chat, et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux, il affirma sans hésiter: «Il n'est pas encore tout à fait midi». Ce qui était vrai.

Pour moi, si je me penche vers la belle Féline, la si bien nommée, qui est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit, que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans division de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur ce délicieux cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant, quelque Démon du contretemps venait me dire: «Que regardes-tu là avec tant de soin? Que cherches-tu dans les

yeux de cet être? Y vois-tu l'heure, mortel prodige et fainéant?» je répondrais sans hésiter: «Qui, je vois l'heure; il est l'Eternité!»

N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange.

[Китайцы определяют время по кошачьим глазам.

Однажды один миссионер, прогуливаясь по пригороду Нанкина, заметил, что забыл часы, и спросил у встречного мальчишки, который час.

Мальчик из небесной Империи вначале смутился, но затем, подумав, ответил: «Сейчас скажу». Вскоре он вернулся с толстым котом на руках и, посмотрев на него, как говорится, в упор, сказал уверенно: «Вот-вот наступит полдень». Так оно и было.

Что до меня, то, когда я склоняюсь к столь счастливо нареченной красавице Фелине, чести своего пола, гордости моего сердца и аромату моего ума, в любую пору, ночью или днем, на ярком свету или в густой тьме, в глубине ее пленительных глаз я всегда ясно различаю время – всегда неизменное, просторное, торжественное, огромное, как пространство, неделимое ни на минуты, ни на секунды, – время, которого не показывают часы, недвижное, и тем не менее легкое, как дыхание, стремительное, как взгляд.

А если какой-нибудь непрошеный гость оторвал бы меня от созерцания этого дивного циферблата, если бы какой-нибудь невежливый и нетерпимый Дух, какой-нибудь Демон несвоевременности спросил бы меня: «Куда ты глядишь так пристально? Что ищешь ты в глазах этого существа? Неужели ты видишь там время, праздный и расточительный смертный?» – я не колеблясь ответил бы: «Да, я вижу там время; сейчас Вечность!»

Не правда ли, сударыня, мой мадригал достоин всяческих похвал и так же изыскан, как вы сами? Честно говоря, я с таким наслаждением плел эти вычурные комплименты, что ничего не спрошу с вас взамен.]

ГРАММАТИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО РУССКИЕ АСПЕКТЫ

I

Обращаясь к лингвистической проблеме грамматического параллелизма, испытываешь неодолимую потребность цитировать снова и снова новаторское исследование юного Джерарда Мэнли Хопкинса, которое он написал ровно сто лет назад[1]:

«Техническая сторона поэзии – вероятно, мы вправе сказать, вся ее техника – сводится к принципу параллелизма. Структура поэзии – это постоянный параллелизм, начиная с формальных так называемых параллелизмов древнееврейской поэзии и антифонов церковной музыки и кончая изощренностью древнегреческого, итальянского и английского стиха».

Стала известна наводящая на размышления этимология терминов п р о з а и с т и х; для первого oratio prosa < prorsa < proversa 'речь, направленная прямо', для второго: versus 'возврат'. Следовательно, наши выводы должны строиться на том очевидном факте, что существо поэтической техники состоит в периодических возвратах и это проявляется на каждом уровне языка. Фонемы и последовательности фонем, морфологические, лексические, синтаксические и фразеологические единицы, оказываясь в метрически или строфически аналогичных позициях, неизбежно ставят в нашем сознании или подсознании вопросы, а именно: являются ли взаимоподобными, в каких отношениях и в какой степени, эти сущности, находящиеся в аналогичных позициях.

Такие поэтические модели, для которых обязательно или предпочтительно наличие того или иного подобия у следующих друг за другом словесных рядов, широко распространены в языках мира и представляют собой особенно благодарный материал для изучения языка поэзии и языка вообще. Эти традиционные разновидности канонического параллелизма позволяют нам вникнуть в разнообразные взаимоотношения между аспектами языка и ответить на возникающий здесь вопрос: какие родственные грамматические или фонологические категории могут функционировать в рамках данной модели как эквивалентные? Можно предположить, что в языковом коде соответствующего речевого сообщества такие категории имеют общий знаменатель.

Первым среди этих систем привлек к себе внимание ученых на Западе библейский parallelismus membrorum [параллелизм членов]. В «Предварительном рассуждении» к своему переводу «Книги пророка Исаии», впервые опубликованном в 1778 г., Роберт Лаут заложил основы систематических разысканий о словесной структуре древнееврейской поэзии

R. J a k o b s o n. Grammatical Parallelism and its Russian Facet. – «Language», Vol. 42, Weverly Press inc., 1966, № 2, p. 399–429.

и принял для поэтики термин «параллелизм».

«Параллелизмом называю я соответствие между одним стихом, или строкой, и другим. Когда в строке высказано суждение, а к нему добавляется или под ним в другой строке располагается еще одно, подобное или противоположное ему по смыслу либо близкое по форме грамматической конструкции, то эти строки я называю параллельными, а слова и обороты, сообразующиеся друг с другом в данных строках, называю параллельными членами.

Параллельные строки могут быть сведены к трем типам: параллели синонимические, параллели антитетические и параллели синтетические... Надлежит заметить, что данные типы параллелей постоянно между собою смешиваются и что смешение это придает сочинению разнообразие и красоту»[2]:

«Из трех типов параллелей», разбираемых Лаутом, «каждая имеет свой особенный характер и свою собственную цель» (с. XXVII). Синонимические строки «сообразуются одна с другой, выражая один и тот же смысл средствами различными, но равнозначными. Когда высказывается суждение и когда оно тут же повторяется, целиком или частично, то варьируется его выражение, смысл же остается полностью или почти полностью таким же» (с. XI). Две антитетические строки «сообразуются одна с другой через противопоставление... иногда по выражению, иногда только по смыслу. Соответственно, варьируются степени антитетического противопоставления, начиная от противопоставления каждого слова другому в сопоставленных предложениях и кончая общим несоответствием – с известной долей противоречия – двух суждений друг другу» (с. XIX).

Стихи связаны между собой только «сходством между различными суждениями по облику и построению как предложения в целом, так и его составных частей, то есть существительное сообразуется с существительным, глагол с глаголом, член с членом, отрицательная форма с отрицательной, вопросительная с вопросительной» (с. XXI).

Почву для кардинального пересмотра основных вопросов, касающихся библейского параллелизма, его существа и его истории, подготовил тщательно выполненный критический обзор Ньюмена и Поппера[3]. Интенсивные же изыскания последних десятилетий[4] пролили новый свет на тесную связь метрико-строфической формы древнееврейских и угаритских поэтических произведений и их «повторяющегося параллелизма» (термин, принятый в семитологии). Просодическая и словесная организация, присущая главным образом наиболее архаичным библейским поэтическим текстам и ханаанейскому эпосу, восходит, как оказывается, к древней ханаанейской традиции, в которой прослеживаются и некоторые аккадские черты. Реконструкция и компаративистская интерпретация древнейших фрагментов библейской поэзии принадлежит к выдающимся достижениям современной науки. Сейчас, в свете уже проделанной работы, структура параллелизма, лежащего в основе библейской и угаритской поэзии, требует тщательного лингвистического анализа, а кажущееся бесконечным разнообразие дошедших до нас параллелей необходимо свести в строгую и исчерпывающую типологию. Смелые, но преждевременные разыскания Лаута должны быть повторены на новом уровне.

Его пример послужил образцом для первой на Западе попытки исследовать еще одну древнюю литературную традицию, которая никогда

не отказывалась от параллелизма как основного приема поэтической техники. В докладе «О поэзии китайцев», прочитанном Дж. Ф. Дейвисом в 1829 г. на заседании Королевского азиатского общества, самой интересной особенностью в построении китайского стиха объявляется параллелизм, «который поразительно сходен с тем, что было отмечено в древнееврейской поэзии»[5]. Часто ссылаясь на «Рассуждение» епископа Лаута, Дейвис придерживается его принципа выделения трех разновидностей соответствий и отмечает, что третья разновидность (обозначенная Лаутом как синтетическая, или конструкционная) «является у китайцев самым что ни на есть распространенным видом параллелизма». Обе другие разновидности «сопровождаются обычно этой последней, и соотнесенность по смыслу – состоит ли она в равнозначности или же в противопоставлении – обеспечивается почти всегда аналогией в конструкции: последнее обнаруживается часто и при отсутствии смысловой соотнесенности, в то время как обратное положение вещей встречается редко. Данные соответствия целиком пронизывают их поэзию, являясь ее главной отличительной чертой и в значительной мере источником прелести ее формы» (с. 414 и след.)[6].

Эти определения и критерии классификации легли в основу более поздних исследований, ставивших своей целью прежде всего адекватность перевода произведений китайской поэзии[7]. Сейчас, несомненно, возникла потребность в описании более точном и детальном. Хайтауэр сделал перевод двух китайских текстов V и VI вв., которые написаны так называемой «параллельной прозой» или, говоря точнее, стихами с неустойчивым, скользящим метром, и исследовал принцип их организации[8]. Зная о том, что необходимо различать все варианты параллелизма, ученый обращается к китайской традиции исследований в этой области, превосходящих наблюдения иностранцев как по своей давности, так и по глубине проникновения. В частности, он ссылается на составленную Кукаем в IX в. компиляцию из более ранних китайских источников «Bunkyō hifuron» – трактат о литературной теории, где перечисляются двадцать девять видов параллелизма[9]. Сам Хайтауэр оперирует шестью разновидностями «простого параллелизма»: повторение, синонимия, антонимия: «схождения» (лексическое и грамматическое подобие)[10], «расхождения» (грамматическое, но не лексическое, подобие) и «формальные пары» (искусственные сцепления по лексическим значениям без грамматического подобия). Он также обращается к проблеме «сложного параллелизма» и к проблеме метрических, грамматических и звуковых параллелей.

Проницательными пролегоменами ко все еще нерегулярным лингвистическим изысканиям в сфере этой замечательной поэтической традиции являются работы П. А. Будберга, в которых рассматриваются разнообразные аспекты параллелизма – грамматический, лексический, просодический, а также полисемантическая нагрузка координирующих слов и строк, в особенности в связи с тонкостями перевода китайских стихов. Будберг показал, что функция второй строки двустишия состоит в том, чтобы «дать нам ключ к конструкции первой» и выявить в сопоставляемых словах их подспудный первичный смысл. Он установил, что «параллелизм есть не просто стилистический прием синтаксического дублирования по заданной формуле, его применяют для создания эффекта, подобного бинокулярному зрению, – происходит наложение друг на друга двух синтаксических образов с тем, чтобы наделить их объемно-

стью и глубиною, повторяется конструкция, в результате чего воедино связываются синтагмы, которые поначалу представляются лишь свободно следующими друг за другом»[11].

По сути это тождественно тому осмыслению библейского параллелизма, которое дает Гердер[12] в своем знаменитом отклике на латинское сочинение Лаута: «оба члена усиливают, возвышают, укрепляют друг друга». Попытка Нордена разъединить оба канона и противопоставить китайский «параллелизм формы» древнееврейскому «параллелизму мысли» хоть и цитируется часто, но критики не выдерживает[13]. Как было показано Хмелевским, китайский языковой параллелизм можно «приравнять к параллелизму логической структуры», и он выполняет «потенциально позитивную роль в спонтанном логическом мышлении»[14]. Согласно другому известному польскому синологу, Яблоньскому, разнообразный по формам параллелизм, являющийся наиболее примечательной чертой китайского словесного стиля, обнаруживает гармоничную и органическую связь «с китайской концепцией мира, рассматриваемого как взаимодействие двух чередующихся во времени и противопоставленных в пространстве принципов. Скорее следовало бы сказать не принципов, а того и другого полов, ибо кажется, будто видишь мир, поделенный на пары объектов, атрибутов, аспектов, которые одновременно и объединяются в пары, и противопоставляются друг другу»[15]. В своем делении Норден руководствовался представлением о том, что в библейской поэзии преобладает метафорический параллелизм, и следовал привычному предрассудку, согласно которому метонимические соответствия (такие, как расчленение на частности и их перечисление), связывающие между собой «параллельные по конструкции» строки (Лаут, с. XXIII, Яблоньский, с. 27 и др.), оказываются всего лишь кумулятивными, а не интегрирующими[16].

Симметрический «напевный» стиль, напоминающий parallelismus membrorum, засвидетельствован и многочисленными примерами в Ведах. Типичные примеры повтора, связанные с данной манерой выражения, подробно разбираются в исчерпывающем монографическом исследовании Гонды[17]. Эту тенденцию у древних индийцев к симметрическим соответствиям нельзя, однако, приравнивать к рассматриваемым выше моделям канонического последовательного параллелизма.

II

Грамматический параллелизм входит в поэтический канон многочисленных фольклорных моделей (patterns). Гонда (с. 28 и др.) упоминает традиционные в разных странах в различных частях света молитвы, заговоры, заклинания и другие формы устной поэзии, в которых преобладают «бинарные структуры» грамматически и лексически соответствующих друг другу строк, особое внимание читателей он привлекает к молитвенным песнопениям и балладам о. Ниаса (к западу от Суматры), «излагаемых в форме сведенных попарно, параллельных и в сильной степени синонимичных членов»[18]. Но наши сведения о распространении параллелизма в мировом фольклоре и о его характере в различных языках все еще недостаточны и фрагментарны, и поэтому мы должны пока довольствоваться главным образом лишь результатами исследований песенного

параллелизма урало-алтайского ареала.

В своей фундаментальной монографии, посвященной параллелизму в карело-финской народной поэзии, Штейниц проследил, как возникал научный интерес к данной проблеме[19]. Весьма примечательно, что первые упоминания о финском поэтическом параллелизме идут от сопоставлений с библейской поэзией и что первые заключения о сходстве этих двух моделей, сделанные Каянусом и Юслениусом, опубликованы намного раньше, чем работа Лаута[20]. Несмотря на то, что в первой половине XIX в. наблюдался живой интерес к финскому фольклору, его словесная структура обычно не входила в круг научных интересов исследователей ни в самой Финляндии, ни на Западе, но Лонгфелло, тем не менее, удалось уловить по выполненному А. Шифнером переводу на немецкий язык «Калевалы» (1852) параллелизмы в стиле подлинника и использовать их в своей «Песне о Гайавате» (1855).

В 60-е годы прошлого века эта существенная сторона финского поэтического языка снова стала предметом исследований. В диссертации Алквиста «Финская поэтика с лингвистической точки зрения» была намечена схема грамматической композиции параллелистических двустиший в «Калевале». Ни одна другая система параллелизма не была подвергнута к тому времени подобному исследованию[21]. Но только Штейницу, семьдесят лет спустя, впервые удалось составить подлинно научную «грамматику параллелизма», как определил он сам задачу своего исследования эпических, лирических и заклинательных песен знаменитого карело-финского певца Архиппы Перттунена (Указ. соч., с. XII). Это исследование стало первым в своем роде не только в области финно-угроведения, но и в общей методике структурного анализа грамматического параллелизма. В монографии Штейница кратко охарактеризованы синтаксический и морфологический аспекты этой поэтической модели, но автор лишь бегло затрагивает их взаимосвязи и различные семантические ассоциации у параллельных строк и их компонентов. Штейниц вскрыл разнообразные грамматические отношения между параллельными стихами, однако взаимосвязь самих различающихся по структуре двустиший и их специфические функции в более широком контексте требуют специального и целостного анализа всей рассматриваемой песни как таковой, в результате чего не сведенные в пару, как бы изолированные строки могут получить иную, более тонкую интерпретацию относительно их места и роли.

Вдохновленный исследованиями Штейница[22] Аустерлиц в своей обстоятельной работе по остяцкой и вогульской метрике обращает на «параллельные структуры» основное внимание, но если работа Штейница (1935) ряд вопросов оставляла открытыми, то анализ обско-угрского параллелизма у Аустерлица «автоматически ограничивался», по его словам, «лишь формальными особенностями материала», и, соответственно, не предполагал «обращения к семантике или чему-либо другому, выходящему за пределы грамматики»[23]. Такое автоматическое сужение анализа границами лишь непосредственного контекста создает искусственную пропасть между связанными и будто бы изолированными строками, чего, по справедливому предположению рецензента[24], можно было и избежать, «если бы главную роль при разборе играло распределение строк в общей структуре всего произведения в целом».

Замечания Аустерлица о следах параллелизма в венгерском фольк-

лоре (с. 125) и упоминания у Штейница об аналогичной модели в западно-финской и мордовской устной поэзии (§ 3) позволяют допустить наличие общей финно-угорской или даже общеуральской традиции, как это допускает Лотц в своем анализе саяно-самодийской песни[25].

Жесткий канон параллелизма обнаруживается в устной поэзии различных тюркских народов, он, вероятно, имеет у них общее происхождение, о чем убедительно свидетельствуют исчерпывающие обзоры Ковальского и Жирмунского[26]. Самая ранняя запись эпоса этих народов, огузская «Книга моего деда Коркута», относится к XVI в.[27] Чем древнее черты, наблюдаемые в культурной модели того или иного тюркского народа, тем более выдержанными оказываются параллелистические основания их национальной устной поэзии, в особенности эпоса. Хотя эта обязательная у тюрков матрица имеет много общего с финно-угорскими системами, различия между ними не менее разительны. Глубокий структурный анализ функций параллелизма в фольклоре различных тюркских народов является для языкознания насущной задачей.

В своем сопровождаемом многочисленными примерами сообщении, которое следует образцу классификации, принятой для карело-финского материала у Штейница, Поппе показал, что параллелизм в той же степени свойствен и устной поэзии всех монгольских народов[28], хотя эта ее особенность обычно игнорировалась в исследованиях по монгольской литературе и фольклору. Таким образом, на большей части обширного урало-алтайского ареала обнаруживается устная традиция, основанная на грамматическом параллелизме. Как схождения, так и расхождения в ней должны быть выявлены посредством глубокого сравнительно-сопоставительного изучения региональных вариантов.

III

Единственная в индоевропейском мире живая устная традиция, в которой грамматический параллелизм используется как основной способ последовательного сопряжения стихов, есть русская народная поэзия – как песни, так и речитативы[29]. Первое указание на этот конструирующий принцип русского фольклора появилось в статье о «Калевале», опубликованной без подписи в 1842 г. в разделе «Смесь» популярного петербургского журнала и имевшей красноречивый подзаголовок: «...Тождество начал в стихосложении еврейском, китайском, скандинавском, финском и народном русском. – Параллелизм...»[30]. Финские песни «Кантелетар» объявляются в ней (с. 59) обнаруживающими близкое сходство с русскими народными песнями по ритму и композиции – «ладом и складом»: «"Склад" стиха совершенно тот же, как в старинных русских песнях... Никто еще, кажется, не заметил того чрезвычайно любопытного обстоятельства, что "склад" наших народных песен принадлежит к самым первобытным изобретениям человечества по части музыки слова и, с одной стороны, тесно связывается с пиитикою скандинавских скальдов и бярмских баянов*, а с другой, со стихосложением древних Евреев и нынешних Китайцев. До введения ученой музыки слова, то есть тактного метра... основанием песнопения были, как кажется, у всех на-

* Т.е. финских рапсодов. – *Прим. перев.*

родов два натуральные гармонические начала, параллелизм и аллитерация[31]. Параллелизмом первоначально названа особенная черта, замеченная комментаторами Библии в еврейском стихосложении и состоящая в том, что второй или третий стих строфы почти всегда представляет или толкование, или парафраз, или простое повторение мысли, фигуры, метафоры, заключенной в первом стихе или первых стихах. Нигде лучше примеров этой первобытной стихотворной методы нельзя набрать, как в наших русских песнях, которых склад совершенно основан на параллелизме» (с. 60–61).

Автор приводит несколько примеров и разбирает их отчасти метафорический, отчасти синонимический аспект, он пишет также, что эти конструкции, которым в русской народной поэзии несть числа, составляют саму ее сущность. «Отнюдь не прихоть и не варварство: это – очень остроумное наблюдение внутренней неразрывной связи между мыслью и звуком; или, если угодно, не наблюдение, а безотчетное, внушенное инстинктом свежего человека чувство музыкальной логики звуков, которые им соответствуют» (с. 62). Эта работа достойна упоминания уже потому, что относится ко времени, когда финскому параллелизму не уделялось совсем никакого внимания, он не был даже упомянут в предисловии Элиаса Лённрота к его первому изданию «Калевалы».

Спустя тридцать лет Олесницкий в работе о ритме и метре ветхозаветной поэзии, рассматривая теорию «параллелизма членов» у Лаута, ссылается и на другие восточные примеры, демонстрирующие ту же самую архитектоническую модель, которая обнаруживается в египетских надписях, во многих ведийских текстах и наиболее последовательно в китайской поэзии. Заключая свой обзор, он походя отмечает весьма богатый параллелизм, встречающийся «в наших народных песнях и былинах», и приводит в качестве примера две пространные цитаты из русских исторических песен[32].

В своем детальном исследовании состава языка русских народных песен Шафранов[33] оспаривает положение Олесницкого о том, что параллелизм не принадлежит к поэтическим формам (с. 202, 233 и др.), и вновь обращается к проводимому в статье анонимного автора противопоставлению для русской песни ритма («лада») и композиции («склада»), приписывая первому риторические, а второму музыкальные обоснования (с. 256 и др.) и настаивая на относительной автономии каждого фактора (с. 205, 99). Шафранов вскрывает в русском песенном фольклоре две объединенные конституирующие черты – повтор и параллелизм, причем последний оказывается здесь столь же непременным, как и в древнееврейской поэзии (с. 205, 84 и др.), и делает набросок краткого и предварительного свода разнообразных параллелистических моделей по их языковым особенностям.

Противоположное мнение Штокмара, считающего, что в определенных жанрах русской народной песни и в особенности в былинах «повторения и параллелизмы не играют столь значительной роли», является ошибочным, поскольку именно в структуре эпической поэзии и вязке ее стихов параллелизм играет главную роль[34].

Как это ни странно, но в течение отделяющих нас от публикации наброска Шафранова более чем восьмидесяти пяти лет не было сделано ни одной систематической попытки проникнуть в глубь системы русского грамматического параллелизма. В монографии Жирмунского по истории

и теории рифмы в главе «Рифма в былине» гомеотелевтон, типичный побочный продукт морфологического, в особенности эпифорического, параллелизма, рассматривается вне связи с проблемами всеохватывающей параллелистической структуры русского эпического фольклора, хотя созвучия концовок могут получить исчерпывающее истолкование только в таком контексте[35]. Статистику же рифмованных строк (с. 264) вряд ли можно считать информативной без количественных данных о всех формах параллелизма в былинах. Я показал, насколько разнообразными являются семантические взаимоотношения между двумя параллельными предложениями в тексте русских свадебных песен[36]. Синонимия параллельных стихов была затронута в книге Евгеньевой о языке устной поэзии[37]. Однако, в современных работах по русскому фольклору все еще, как правило, недооцениваются или не принимаются во внимание те функции, которые выполняет параллелизм в смысловой и формальной структуре устного эпоса и лирики. Прежде чем приняться за систематический курс по данному предмету в целом, уделяя особое внимание его специфическим аспектам в разных поэтических жанрах, мне следует разобрать комплексную параллелистическую структуру какой-то одной песни с тем, чтобы показать, как конкретно взаимодействуют здесь между собой разнообразные приемы, имеющие каждый свою собственную задачу и цель.

IV

В знаменитое собрание русских народных песен, главным образом эпических, записанных в XVIII в. где-то в Западной Сибири от ничем другим не известного Кирши Данилова или же им самим, входит небольшой текст с нотным приложением «Ох в горе жить – некручинну быть», который воспроизводится ниже без соблюдения офрографических непоследовательностей рукописи[38].

I. А и го́ре, го́ре – горева́ньице!
А в го́ре жи́ть – некручи́нну бы́ть,
Наго́му ходи́ть – не стыди́тися.
А и де́нег не́ту – перед де́ньгами,
Появи́лась гри́вна – перед злы́ми дни́.
Не быва́ть плеша́тому кудря́вому,
Не быва́ть гуля́щему бога́тому.
Не отро́стить де́рева сухове́рхого,
Не отко́рмить ко́ня сухопа́рого.
Не уте́шити дитя́ без ма́тери,
Не скрои́ть атла́су без ма́стера.

II. А го́ре, го́ре горева́ньице,
А и лы́ком го́ре подпоя́салось,
Мочала́ми но́ги изопу́таны.
А я́ от го́ря в темны́ леса́,
А го́ре ⟨...⟩ прежде ве́к зашёл;
А я́ от го́ря в поче́стный пи́р,
А го́ре зашёл, – впереди́ сиди́т;

А я́ от го́ря на царёв каба́к,
А го́ре встреча́ет – пи́ва тащи́т:
Ка́к я на́г то ста́л, насмея́лся о́н.

История незадачливого молодца (или девицы), преследуемого персонифицированным мифологизированным Горем, пересказывается во многих русских лирико-эпических песнях, одни из которых преимущественно – эпические, другие, как вариант Кирши, – лирические. Русская литература XVII в. старалась стереть границу, отделяющую письменную литературу от устной. Стали записываться поэтические тексты, традиционно передававшиеся лишь из уст в уста, и на рубеже фольклора и письменной литературы возникло несколько произведений гибридного характера, в частности, пространная «Повесть о Горе и Злочастии», сохранившаяся в единственном списке, датированном концом XVII в.[39] Нельзя не согласиться с исследователями этой замечательной поэмы, созданной в стихотворной форме устного эпоса, и в особенности с Ржигой, детально сопоставившим ее текст с народными песнями о Горе[40], в том, что древний мотив нескончаемого горя «Повесть» заимствует из устной поэзии, преобразуя его в сложный художественный синтез писательского и народного творчества (с. 314 и след.). Возможно, что эта рукописная поэма XVII в. в свою очередь оказала какое-то воздействие на народные песни данного цикла, хотя все общие черты, связывающие ее с некоторыми песнями, характерны для поэтики фольклора, а ни один из книжных элементов, присущих рукописи XVII в., в устном эпосе и устной лирике не отражен. Таким образом, предположение о значительном влиянии, оказанном народной поэзией на рукописную поэму, обосновано несравненно лучше, чем допущение о проникновениях с противоположной стороны.

Полностью неправомерно, в частности, утверждение Ржиги о том, что вариант Кирши был лирическим произведением, навеянным «Повестью». И с тем, что в случаях текстового совпадения песня оказывается «производной» от «Повести», вряд ли можно согласиться. Наоборот, общие с «Повестью» черты органически связаны в песне со всем своим контекстом и основаны на традиционных принципах устной поэтики, тогда как в «Повести» они появляются спорадически и непоследовательно и помещаются в чуждый им контекст. Данные фольклорные формулы могли быть заимствованы литераторами XVII в. из устной традиции. Некоторые из таких афористических формул вошли также в репертуар народных пословиц. Ср. стих 1 и 2 песни с пословицей, приводимой у Даля: *В горе жить – некручинну быть; нагому ходить – не соромиться*[41]. Более того, в варианте Кирши обнаруживаются некоторые мотивы, присущие и другим народным песням на ту же тему, но отсутствующие в «Повести». Неукоснительно соблюдавшийся в этих фольклорных произведениях на тему о горе параллелистический канон явно страдает от переноса из устной традиции в рамки письменного текста, обнаруживая частые пробелы, разного рода коррективы, а также отклонения от принятых стихотворных форм и способов сопряжения стихов[42].

Предложенную Хайтауэром схему описания китайского параллелизма можно применить и к русской народной поэзии. Основной структурной единицей в обоих языках является двустишие, а «главный эффект всех других разновидностей параллелизма заключается в том, чтобы выделять повторяемую модель. И на основе этой модели, или ряда моделей,

более тонкие формы грамматического и звукового параллелизма ведут свой контрапункт – серию ударений и тонов» (указ. соч., с. 61, 69). Типичная черта китайских параллелистических текстов, анализируемых Хайтауэром, – нерегулярно встречающиеся «изолированные единичные строки», призванные главным образом сигнализировать о начале и конце целого текста или его абзацев, – обнаруживается в том же виде и в русской народной поэзии и, в частности, в песне Кирши. Хайтауэр выделяет в качестве абзаца достаточно крупную структурную единицу, «которая знаменательна как тем, что отмечает ступень в развитии темы, так и тем, что до какой-то степени определяет форму двустиший, которыми она разрабатывается». Сходные наблюдения над непарными стихами карело-финских рун в начале либо самой песни, либо какой-то ее автономной части были сделаны Алквистом (с. 177). Согласно Штейницу (§ 11), десять из девятнадцати эпических песен «Калевалы», записанных в 1830-е годы от выдающегося карельского рапсода Архиппы Перттунена, открываются не имеющей параллели строкой. В библейской поэзии, в особенности в Псалмах, «единичные строки, или моностихи, встречаются», как указывает Драйвер, «отнюдь не часто и используются с тем, чтобы подчеркнуть какую-то мысль в начале, а иногда и в конце текста»[43].

В песне Кирши двадцать одна строка, три из них не имеют примыкающей парной. Из этих трех строк 1-я открывает и 21-я завершает песню, 12-я же начинает второй абзац, который заметно отличается от первого как по теме, так и по грамматической структуре. По сути дела, несущие в песне основную нагрузку строки 1 и 12, будучи отличными от других, не выходят, тем не менее, из параллелистического канона текста в целом: стих, открывающий первый абзац, не связывается там ни с одной другой строкой, но с ними сообразовано почти идентичное начало следующего абзаца.

Более того, в этих двух строках обнаруживается внутренний грамматический параллелизм их полустиший – прием, используемый также и в промежуточных строках, то есть во всех строках первого абзаца. Повторяемое здесь риторическое восклицание схоже с выделенной Штейницем (§§ 12, 14) доминирующей разновидностью моностихов, состоящих из существительного в именительном падеже и его приложения. Чаще всего такие существительные оказываются «именами собственными, личными или мифологическими» и *góре горевáньице* приближается к категории последних[44].

Синтаксическая независимость строк 1 и 2 фокусирует внимание на внутренней структуре стиха и главным образом на параллелизме его полустиший. Обращение к Горю, которому предназначено стать в песне главным действующим лицом, начинает ее первую строку, и внутренний параллелизм подкрепляется повтором *góре góре* и этимологической фигурой (парегменон), связывающей приложение *горевáньице* с его стержневым словом *góре*[45]. Тавтологические вариации с этим существительным присущи русской эмоционально-экспрессивной речи: *góре góрькое, góре горю́чее, góре-góрюшко* и т.д.; «Повесть»:$_{296}$ *Говори́т серó góре гори́нское*. Отыменный от *góре* глагол *горевáть* образовал в свою очередь производное существительное *горевáнье*, которое используется здесь в своей уменьшительной форме *горевáньице* и противопоставляет потенциальному имени деятеля (nomen agentis) как бы более мягкое и даже ласкательное имя действия (nomen actionis). Таким образом, налет того

оксюморона, о котором свидетельствуют последующие стихи, привносится уже с самого начала. Каждому, кто знаком с поэзией Сергея Есенина, становится сразу же ясно, почему это противоречащее само себе выражение стало у него любимым («есенинским словцом»)[46]. Стоящее в именительном падеже *го́ре*, соединяемое в той же строке посредством этимологической фигуры с такой же номинативной формой *горева́ньице*, связывается, с другой стороны, посредством полиптота с локативным *в го́ре*, занимающим во второй строке ту же метрическую позицию, что и исходное *го́ре* в первой. Горе, которое предстает как неодолимая сила зла в финале песни, заметно приумаляется в ее начальных строках, где этот фантом сначала превращается просто в состояние (*горева́ньице*), а затем в простое обстоятельство образа действия (*в го́ре*). Такое постепенное смягчение печальной темы используется для того, чтобы оправдать оксюморон: $_2$*в го́ре жи́ть – некручи́нну бы́ть.*

Горе-кручи́на, с го́ря – с кручи́ны часто встречаются в русском языке как спаренные синонимы; ср. «Повесть»:$_{358}$ *у го́ря у кручи́ны*. Противопоставление же антонимов есть характерный прием параллелизма. Эти «очевидные параллели» занимают в номенклатуре Кукая первое место среди его 29 разновидностей параллелизма, и он рекомендует начинающим практиковаться на них, прежде чем браться за остальное.

Антонимия связывает полустишия как в строках 2, 3, так и в 6, 7 и представлена в этой паре двустиший двумя различными видами противопоставлений[47]. Полустишия в 2 и 3 сополагают противоречия, а антонимия полустиший в 6 и 7 строится на противоположностях: $_6$ *плеша́тому: кудря́вому,* $_7$ *гуля́щему: бога́тому*[48]. Как указывает Харкинс, *го́ре* «представляет собой физическое состояние», в то время как *кручи́на* «есть соответствующее ему состояние психологическое» (с. 202). Возможность и даже потребность выражать субъективное безразличие по отношению к безотрадной действительности нарочито провозглашается в строках 2 и 3 как единство противоречий в резком противопоставлении по отношению к выдвигаемой в строках 6 и 7 несовместимости противоположностей. Вместо *некручи́нну* вполне могло бы стоять *ве́селу* или *ра́достну* (ср. «Повесть»: $_{194}$ *кручи́новат, ско́рбен, нера́достен*), но для постепенного, плавного перехода от первоначальной бравады к теме неотвратимого рока требуются одиночные отрицания и литота, которая заключает и 2-ю и 3-ю строки и занимает промежуточное положение между приглушенным *горева́ньице* (типичный minution или meiosis в терминах латинской и греческой риторики) и отрицаниями, накапливающимися в последующих сентенциях[49].

Строки 4 и, в обратном порядке, 5 обыгрывают две крайности: наличие и отсутствие денег. В первой строке этого двустишия безденежье трактуется как противоречие, а во второй как противоположность: $_4$*де́нег не́ту* и $_5$*злы́ми дни* («нужда») (ср. две параллельные антитезы противоречий в пословице: *Де́ньги к бога́тому, злы́дни к убо́гому*). Таким образом, строка 4 смыкается с предыдущими стихами, построенными на противоречиях, а строка 5 объединяется в использовании противоположностей со следующим двустишием. Постоянное чередование противоположностей, провозглашаемое в двустишии 4–5, является связующим звеном между строками 2 и 3 с их утешительным единством противоположностей и унылыми неразрешимыми противоречиями в полустишиях строк 6 и 7. Второе полустишие в 4 – *перед де́ньгами* – сродни бодрым кон-

цовкам в 2 и 3, тогда как зловещее предзнаменование – *перед злы́ми дни́* – связывают строку 5 с последующими пессимистическими утверждениями.

В полустишии 2–3 обе строки и в пределах каждой из них оба полустишия являются синтаксически и морфологически параллельными. Все четыре полустишия заканчиваются инфинитивом или состоят из инфинитива, употребленного в сходной синтаксической функции. Традиционное в русском языке сочетание *жи́ть да бы́ть* образовалось благодаря семантической близости глаголов, их гомеотелевтона и наличию формулы *жи́л бы́л*, являющейся переосмысленным рудиментом плюсквамперфекта. Некоторый контраст в параллельных формах создается использованием $_2$ *быть* как связки в противопоставлении сугубо лексическим, понятийным глаголам $_2$ *жи́ть* и $_3$ *стыди́тися*. Возвратный залог последнего – еще один вносящий разнообразие элемент. Параллелизм подкрепляется здесь: 1) отрицанием *не*, с которого начинается второе полустишие в обеих строках, 2) звуковым подобием начала в той и другой строке: [АвГО́р'е] ~ [нАГО́му] и 3) фонемой [и] во всех остальных пяти ударных слогах и одинаковым сочетанием [д'ит'] в обоих полустишиях строки 3 ([хоДИ́Т'] ~ [стиДИ́Т'иса]). В пословице, приводимой у Даля, эта звуковая фигура заменена соотношением [нагО́Му] ~ [сорО́М'итца]. Позиционно согласованные и одинаковые по составу фонем ударные слоги $_2$ *в го́ре* и $_3$ *наго́му* принадлежат синтаксически эквивалентным выражениям; оба они являются обстоятельствами в инфинитивных предложениях. С образной трактовкой горя в первой строке двустишия гармонирует во второй строке сходный и смежный мотив бедности (ср. пословицу: *Ли́хо жи́ть в ну́же, а в го́ре и того́ ху́же*) и в особенности синекдоха наготы. Семантически значимое соответствие между *го́ре* и *наго́му* выражается аналогичной парономазией и в «Повести»: $_{311}$[заНАГи́м ТО ГО́р'е н'е поГО́Н'итца], $_{312}$[да н'иКТО́ к НАГО́му н'епр'ив'а́жетца].

В двустишии 2–3 имеет место «двойной параллелизм», как определяет его Хайтауэр (с. 65), при котором взаимная симметрия строк сочетается с внутренней симметрией их полустиший. К этим двум формам параллелизма добавляется третье – еще более широкого характера – соответствие между вторым полустишием первой строки этого двустишия и первым полустишием второй: $_2$*некручи́нну бы́ть* и $_3$*наго́му ходи́ть* образуют тесный морфологический анадиплозис, тогда как проявляющаяся на этом грамматическом уровне согласованность обоих полустиший внутри каждой строки и полустиший, соотносимых друг с другом в пределах двустишия, является преимущественно эпифорической (так, например, $_3$ *наго́му* не имеет морфологического аналога ни во втором полустишии той же строки, ни в первом полустишии строки 2).

Анадиплозис («стык» в русской терминологии), обычный для былин и других жанров русской народной поэзии, превращает вторую половину двустишия в своего рода продолжение первой: тот, кто беспечен в горе, может, нимало не смущаясь, позволить себе расхаживать в лохмотьях[50]. В соответствующем двустишии из «Повести»:$_{366}$ *а в го́ре жи́ть – некручи́нну бы́ть, а кру́чинну в го́ре – поги́нути*, построенном на хиазме антонимов (*жи́ть ~ поги́нути; некручи́нну ~ кручи́нну*), первая строка получает объяснение через причинную мотивацию: «а иначе ты бы погиб».

В двустишии 4–5 второе полустишие обеих строк состоит из одного и того же предлога *перед*, за которым следует существительное в твори-

тельном падеже множественного числа. Это морфологическое и фонемное соответствие [Д'ЕН'гаМ'И] ~ [злы́М'И ДН'И́] – подкрепляется парономазией [Д'ЕН'ги] ~ [Д'ЕН'], [ДН'и́][51]. Оба полустишия строки 4 связаны полиптотом *де́нег/де́ньгами*. В первых – антитетических по отношению друг к другу – полустишиях строк 4 и 5 содержатся синонимы *де́ньги* и *гри́вна* (pars pro toto). Звуковые фигуры-метатезы внутри этих полустиший: $_4$[д'ЕН'ек Н'Ету], [поjаВИлас гр'ИВна] соответствуют общему построению двустишия по принципу хиазма[52]. Из первых семи строк песни одна только 5-я не имеет внутреннего параллелизма. Его дефицит компенсируется особого рода сцеплением обоих ее полустиший посредством двух пар одних и тех же ударных гласных: два [и] два [и]. Одинаковостью всех стоящих под ударением гласных отличаются также окружающие строки 4, 6 и 7, но в них число ударных гласных ограничивается тремя: два [е] + одно [е] в 4, два [а] + одно [а] как в 6, так и в 7.

В двустишии 6–7 вторая строка совпадает по синтаксису и морфологии с первой. В каждой содержится отрицание *не* и инфинитив *бывать*, за которым следуют два прилагательных мужского рода в дательном падеже. Грамматический параллелизм обоих полустиший строится на этих прилагательных, морфологически эквивалентных, но выполняющих несходные синтаксические функции. Четыре прилагательных в дательном падеже взаимосвязаны рифмами по принципу хиазма: $_6$*плеша́тому* ~ $_7$*бога́тому* и $_6$*кудря́вому* ~ $_7$*гуля́щему*; во второй паре предударному [у] предшествует начальный велярный взрывной, а ударному [а] – палатализованный плавный. Семантическая взаимосвязь обеих строк образуется параллельным указанием на несовместимость двух противоположностей, и если противопоставление *плеша́тый – кудря́вый* очевидно само по себе, то не столь прямая антитеза *гуля́щий – бога́тый* подкрепляется формальным параллелизмом с предшествующей строкой. В соответствующем месте «Повести» формальный параллелизм и типичная для фольклора игра на антонимах ослаблены, и двустишие превращается в прописную мораль: $_{410}$*не быва́ти бра́жнику бога́тому,* $_{411}$*не быва́ти костарю́* (игроку в кости) *в сла́ве до́брой.*

Обе строки двустиший 8–9 и 10–11 обнаруживают одинаковую синтаксическую комбинацию одних и тех же морфологических категорий. Допускается лишь варьирование по родам, и это варьирование выдерживается неизменно: неодуш. ср.р. *де́рева* ~ одуш. м.р. *ко́ня*; являющееся исключением одуш. ср.р. *дитя́* ~ неодуш. м.р. *атла́су*; одуш. ж.р. *ма́тери* ~ одуш. м.р. *ма́стера*.

В каждом двустишии чередуются два дополнения: одно из них относится к миру одушевленному, одно – к неодушевленному, и все четыре метафорических образа обыгрывают тему печальной участи героя. В 8 и 9 фигурируют неизлечимо больные организмы, оба они охарактеризованы посредством сложных прилагательных с одним и тем же компонентом *сухо-*. В 10 и 11 ребенок, оставшийся без матери, приравнивается к дорогой ткани, не нашедшей себе мастера. И то, насколько тесными являются обе отсутствующие связи, подчеркивается в структуре звуковой ткани по-детски звучащей аккумуляцией палатализованных зубных [н'е ут'е́шит'и д'ит'а́ б'ез ма́т'ер'и][53], а также парономастическим построением второй строки: $_{11}$[н'ескРОЙТ' аТлАСу б'езмАСТ'еРа]. Вполне возможно, что формулировка этой строки в «Повести» – [шТО н'е КЛАСТ'и СКАРЛАТу б'ез мАСТ'еРА] – отражает первоначальную форму-

лировку рассматриваемого стиха. Ржига утверждает, что эти две строки из песни Кирши «сами по себе являются неожиданными, так как непонятно, почему припоминаются и дитя, и мать, и атлас» (с. 313). Он полагает, что нашел тому объяснение в «Повести», где молодец вводит это двустишие, вспоминая, как наряжала его в детстве и как восхищалась им мать. Тем не менее, это психологическое обоснование для двух типично метафорических строк, с ощутимым параллелизмом на грамматическом, семантическом и фонемном уровнях ([д'ит'Á Б'ЕЗМÁТ'ЕР'и] ~ [атлÁСу Б'ЕЗМÁСТ'ЕРА]), строк, которые неразрывно связаны с общим контекстом песни Кирши, явно придумано позднее вопреки устной традиции и, по-видимому, вставлено писателем и читателем XVII в.

Параллелизм смежных полустиший особенно ощутим в двустишии 2–3 с двумя инфинитивами в каждой из его строк. Вторая пара условных предложений, построенная по принципу хиазма, лежит в основе внутренней симметрии двустишия 4–5. В следующих трех двустишиях на каждую из шести строк приходится только по одному предложению, но в этих строках по двум полустишиям распределяются две морфологически эквивалентные формы: два прилагательных в дательном падеже в строках 6 и 7, дополнения и атрибутивно-предикативные определения[54] в родительном падеже в строках 8 и 9 (*дéрева суховéрхого, кóня сухопáрого*) и существительные в родительном падеже – одно без предлога и другое с предлогом – в строках 10–11 (*дитя́ без мáтери, атлáсу без мáстера*).

Заметно разнятся по своей грамматической композиции два абзаца песни. В абзаце I (строки 1–11) содержится десять инфинитивов и только один глагол в личной форме (прош. вр. *появи́лась*), в то время как в абзаце II (12–21) имеется девять личных глагольных форм и нет ни одного инфинитива. В I нет ни одного местоимения вообще, в II пять личных местоимений. Помимо трех существительных в именительном падеже во вступительной строке обоих абзацев (строки 1 и 12), в их «анакрузе», в II имеется десять слов в именительном падеже – пять существительных и пять местоимений, в I – только одно: 5 *появи́лась гри́вна* (для того, чтобы ее поглотила нужда). Из пяти двустиший I это единственное предложение, где нет явно выраженного отрицания. Выражение отрицания в данном тексте постепенно становится все более и более интенсивным. За отрицательным прилагательным в конце строки 2 следует глагол с отрицанием в конце строки 3 (особый способ образования через «нексусное отрицание» (nexal negative), согласно терминологии Отто Есперсена). В первом полустишии строки 4 в качестве сказуемого функционирует слово *нéту*, а в строке 5, как уже говорилось выше, отрицание можно определить как подразумеваемое. Все предложения строк 6–11 начинаются с отрицания *не*, и, кроме того, в строках 10 и 11 второе полустишие вводится отрицательным предлогом *без*.

В I используется восемь прилагательных, шесть из них не соотносятся с каким-либо существительным, а два выступают как атрибутивно-предикативные определения, стоящие в постпозиции, в то время как все три прилагательных в II являются препозитивными эпитетами.

В I все семь глаголов первых трех двустиший – непереходные в отличие от четырех переходных глаголов двух последних двустиший. Четыре инфинитива последних двустиший – совершенного вида, в то время как все шесть инфинитивов предыдущих двустиший – несовершен-

ного вида. В каждой строке всех этих пяти двустиший соотношение между определенным состоянием и его результатом устанавливается либо открыто – в бессоюзных условных предложениях, либо в скрытой форме, как в остальных двустишиях, отмеченных шестью анафорическими отрицаниями («если ты плешив, то...», «если у дерева сухая верхушка, то...», «если у ребенка нет матери, то...»). Если во всех строках трех начальных двустиший протазис приходится на первое полустишие, а аподозис – на второе, то в двух последних двустишиях порядок меняется. В инфинитивных конструкциях этих двустиший опускается субъект действия, но объект действия последовательно обозначается в них существительными в родительном падеже. С непереходными же инфинитивами предшествующих двустиший сочетаются не существительные, а только прилагательные в форме дательного падежа.

Помимо именительного падежа в двух абзацах песни Кирши по-разному распределяются падежные формы маркированных падежей. Винительный падеж, отсутствующий в I, представлен в II в трех предложных конструкциях из существительного с атрибутивным определением. В II отсутствует дательный падеж, тогда как в I он появляется шесть раз и монополизирован прилагательными, которые в свою очередь стоят только в дательном падеже. Творительный падеж фигурирует в каждом из абзацев, причем в I только с предлогом, а в II только без него. Родительный падеж входит в состав отрицательных конструкций в I – пять раз без предлога и дважды с предлогом, а в II, помимо адвербиализированного *прежде век*, этот падеж фигурирует один раз как разделительный и три раза с предлогом *от*. Единственная в песне форма предложного падежа со значением места: $_2$*в горе*, противопоставленная номинативной форме: $_1$*горе-горе*, реализует синтаксический и морфологический контраст этих двух падежей, из которых один обязательно имеет предлог, а другой употребляется всегда без предлога.

В I не сообщается ни о каких событиях, его единственная тема – это открыто негативные ситуации, постоянно возобновляющиеся (4–5) или же неизбежно вытекающие из неблагоприятных обстоятельств. Независимые инфинитивы, либо употребляемые с отрицанием, либо сопровождаемые отрицательными формами, декларируют невыносимость, непостижимость, невозможность[55]. Персонаж, подразумеваемый в этих инфинитивных конструкциях, вводится посредством форм дательного падежа как всего лишь адресат выносимых ему приговоров; он так и не назван по имени и лишь квалифицируется прилагательными. Когда же в последних двух двустишиях этого абзаца вводятся по-настоящему переходные действия, действующее лицо не показано, и только цель их обозначается метафорическими существительными. Фактическое завершение этих выражаемых глаголами совершенного вида действий отрицается, а над их целью тяготеет суровый винительный отрицания, который преобладает в I у существительных всех двустиший; единственное исключение среди существительных, индивидуализированных единственным числом, составляет случайная эфемерная *гривна*; существительные же во множественном числе появляются в латеральной позиции в форме творительного падежа с предлогом предвосхищения *перед*. Грамматическая образность беспощадного опустошения достигает своей кульминации.

В отличие от сентенциозного стиля I первое двустишие в II сразу же

задает новый повествовательный тон. В каждом из параллельных предложений содержится существительное в именительном падеже и сказуемое-глагол с обстоятельством в творительном падеже. Число выступает как экспрессивная переменная: множественные формы всех трех слов в 14 (*мочала́ми но́ги изопу́таны*) противопоставляются формам единственного числа всех сообразуемых слов в 13 (*лы́ком го́ре подпоя́салось*), и это варьирование подкрепляется различием между двумя родственными залогами – возвратным и страдательным. Обе синекдохи, выражающие нищету (*нагота́ и босота́ безме́рная*) связаны соположением и подобием. Традиционность объединения обоих этих стоящих в творительном падеже существительных подтверждается народной пословицей: *Лы́ки да моча́лы, а туда́ же помча́ли*. Симметрические образные выражения из этого двустишия встречаются в различных песнях того же цикла, рассматриваемых Ржигой, тогда как в «Повести» грамматический и лексический параллелизм нарушен и изображение горя становится менее ярким, поскольку в ней введено отрицательное предложение взамен тех выразительных средств, которые используются для олицетворения горя в народной поэзии: $_{361}$*бо́со, на́го, не́т на го́ре ни́точки,* $_{362}$*еще лы́чком го́ре подпоя́сано.*

Оба абзаца песни Кирши начинаются одним и тем же моностихом, в них обнаруживается также явное соответствие между начальными двустишиями. В частности, слияние горя с нуждой, акцентируемое в 2–3, порождает образы в 13–14, где нищета горюющего метонимически переносится, однако, от него на само горе. Внимательно читавший песни Кирши А. С. Пушкин отметил образное выражение *лы́ком го́ре подпоя́салось* как «разительное изображение нищеты».

Во второй строке этого двустишия неопределенно говорится о «ногах» без какой-либо притяжательности; «ноги горя» были бы вопиющей катахрезой, тогда как «ноги горюющего» мешали бы постепенному вводу олицетворения ('fictio personae'). Олицетворение проводится как бы шаг за шагом. В строке 13 горе впервые предстает в виде действующего лица, так как ему придается сказуемое, но его глагольная форма прошедшего времени подчеркивает средний род у подлежащего – род преимущественно неодушевленных существительных. Средний род берется в фокус всеми тремя словами данной строки, включая обстоятельство *лы́ком*, что имеет место на фоне женского рода, пронизывающего 14: *мочала́ми но́ги изопу́таны.* Только в последующих предложениях, где *го́ре* употребляется как подлежащее, возвратная глагольная форма среднего рода $_{13}$*подпоя́салось* заменяется формами действительного залога мужского рода $_{16-18}$*заше́л*; в качестве следующей ступени этой активации сказуемые к *го́ре* выражаются уже переходными глаголами $_{20}$*встреча́ет* и *тащи́т*. Кульминация достигается заменой слова *го́ре* в самом конце последней строки местоимением мужского рода *он*.

Соотношение строк 12 и 13 необходимо рассмотреть подробнее. В удвоенном *го́ре го́ре*, которым открывается вступительная к обоим абзацам строка, позиционным соответствием к $_2$[ВГО́Р'Е] является первое из этих двух одинаковых слов: $_1$[ГО́Р'Е го́р'е], тогда как соответствием к $_{13}$[ли́ком ГО́Р'Е] является второе. Это несовпадение подсказывает различную фразировку для строк 1 и 12. В строке 1 и последующих граница (|) между двумя «речевыми тактами» ('speech measures')[56] проходит между вторым и третьим из трех главных ударений и, таким

образом, совпадает с границей (||) между двумя полустишиями: $_1$*а и горе горе* | || *гореваньице!*//$_2$*а в горе жить* | || *некручинну быть,* // $_3$*нагому ходить* | || *не стыдитися.* // и т.д. В строках же 13 и 14 граница между двумя речевым тактами, напротив, с границей между двумя полустишиями не совпадает. В этих строках обстоятельства $_{13}$*лыком* и $_{14}$*мочалами* помещаются перед подлежащими $_{13}$*горе* и $_{14}$*ноги* и, таким образом, разъединяются со сказуемыми $_{13}$*подпоясалось* и $_{14}$*изопутаны.* Этот гипербатон (разъединение двух синтаксически связанных слов) указывает на то, что граница между речевым тактами проходит между обстоятельством и подлежащим, то есть между первым и вторым из трех главных ударений. Такая фразировка распространяется, следовательно, и на вступительную строку: $_{12}$*а горе,* | *горе* || *гореваньице,* //$_{13}$*а и лыком* | *горе* || *подпоясалось,* // $_{14}$*мочалами* | *ноги* || *изопутаны.* //

Корень слова *горе* или оно само, трижды повторяемые либо как таковые, либо с синонимическим варьированием, привязываются обычно к такому же контексту в народных песнях сходного содержания. Так, например, в записанной Срезневским песне о горе говорится: *К ему горюшко, горе горькое, // из-под мостичку горе, с-под калинового, // из-под кустышку, с-под ракитового, // во отопочках горе во лозовеньких, // во оборочках горе во мочаленьких; // мочалой горе приопутавши, // оно лыком горе опоясавши*[57]. В одном из вариантов саратовской губернии мы читаем: *Ой ты, горе мое, горе, горе серое, // лычком связанное, подпоясанное*, и в другом саратовском варианте – *Ох ти, горе, тоска-печаль*[58]. Ср. традиционное выражение: *Ах я бедная горюша горегорькая*[59].

Если в начале песни Кирши тройное вызывание горя выступает как синтаксически самостоятельное риторическое обращение, то в II эта же самая последовательность появляется снова уже как образованное повтором антиципирующее подлежащее, соотносимое с предложением $_{13}$*горе подпоясалось.* Какова бы ни была первоначальная формулировка строки 11 (см. выше), вариант Кирши обнаруживает парономастическую связь между $_{11}$[АТЛАСу] и $_{13}$[потпојАСАЛос]; на смену дорогой ткани приходит луб.

Горе из строки 1 отразилось в слабеющем $_2$*в горе* и осталось неназванным в остальных строках I, в то время как в II это существительное проникает почти в каждую строку. Та метрическая позиция, которая у стоящего в именительном падеже *горе* из строки 13 совпадает со вторым *горе* в строке 12, сохраняется для *горе* в родительном падеже в строках 15, 17, 19, тогда как в строках 16, 18, 20 *горе* в именительном падеже занимает, в свою очередь, ту же позицию, что и «первое» *горе* в строке 12.

Оба абзаца связаны между собой далеко идущей симметрией. В их начальных двустишиях в соответствии с конечным уменьшительным *гореваньице* каждой вступительной строки делается попытка свести горе к минимуму. Горюющий бедняк как бы игнорирует свое горе и нищету; они вышучиваются (2–3), и о бедности говорится, что она столь же преходяща, как и богатство (4–5). Несчастным же оказывается не горюющий, а само горе (13–14). Эти попытки снять трагическую тему уступают в обоих абзацах место совокупностям из шести строк, в которых с отчаянием провозглашается неизбывность вездесущего проклятия. Все строки каждого полустишия скрепляются анафорической константой; в ряду 6–11 каждая строка начинается отрицанием *не*, приданным инфинитиву,

а в ряду 15–20 – повторяющимся союзом *а*, за которым следует существительное в именительном падеже[60]. То же самое связующее *а*, само по себе или же в сочетании с *и*, открывает моностихи обоих абзацев, а также каждое самостоятельное двустишие вне выделенных шестистиший; каждая же вторая строка этих самостоятельных двустиший свободна от связующих слов. Сдвоенные связующие слова *а и* и одиночное *а* обнаруживают регулярное чередование: $_1$*а и*, $_2$*а*, $_4$*а и*, $_{12}$*а*, $_{13}$*а и*, $_{15-20}$*а*.

Шестистишие 15–20 строится на полном параллелизме всех трех двустиший. «Параллельные члены в чередующихся строках» занимают в классификации Кукая второе место. В каждой нечетной строке этого шестистишия ее начальное полустишие является одним и тем же: $_{15, 17, 19}$*а я́ от го́ря;* во втором же полустишии используется одна и та же грамматическая схема: предлог с конкретно-пространственным значением $_{15, 17}$*в* или $_{19}$*на* стоит перед существительным в винительном падеже с предшествующим ему эпитетом. Все три четные строки этого шестистишия начинаются с *а го́ре* и заканчиваются глаголом в личной форме: $_{16}$*зашёл* ~ $_{18}$*сиди́т* ~ $_{20}$*тащи́т*. Таким образом, в этом шестистишии три нечетные строки, с одной стороны, и три четные, с другой, связываются соответствием двух видов: анафорический параллелизм состоит в буквальном повторении, а эпифорический параллелизм основан только на подобии грамматических и лексических значений.

В строках 18 и 20, где глагол в личной форме помещается в конец их обоих полустиший, обнаруживается, таким образом, внутренний параллелизм; в строке 16 явно недостает окончания первого полустишия, и можно предположить, что здесь, как и в двух других четных строках, это полустишие состоит из законченного предложения, например: *а го́ре* ⟨уж та́м⟩, – [61].

В этом шестистишии горюющий и горе недвумысленно разобщены. Первое, повторяющееся, полустишие нечетных строк – *а я́ от го́ря* – предполагает взаимодействие двух семантически различных толкований: «оттого, что у меня горе» и «чтобы уйти от горя». В пословице: *От го́ря бежа́л, да в беду́ попа́л* абстрактное значение горя подтверждается его соположением с бедой, глаголы же конкретного значения выступают здесь как лексические метафоры. Обстоятельства места с предлогом направления *в ... леса, на ... пир, в ... кабак* могли бы допустить толкование горя как состояния горюющего, но в четных строках *го́ре* вполне определенно наделяется статусом личности. Противопоставление-полиптот падежей родительного отделительного (genitivus separationis) $_{15, 17, 19}$*от го́ря* и именительного $_{16, 18, 20}$*го́ре* вводит пронзительную семантическую антитезу – убежать от своего горя, чтобы попасть в руки горя вездесущего. Строка $_{18}$*а го́ре зашёл, – впереди́ сиди́т* выделяется особо своим «бифункционализмом»: *впереди́* обозначает здесь первенство сразу и по времени и по положению (местничество)[62]. Прелюдией к порочному кругу, который обнаруживается в каждом из этих двустиший, служит грамматическая антонимия полустиший каждой нечетной строки – в них аблативная функция родительного падежа *от го́ря* противопоставляется аллативной функции винительного *в леса́, на пи́р, в каба́к*. В I параллелизм полустиший является антонимическим в отличие от синонимического параллелизма строк; в шестистишии из II соответствие чередующихся строк – синонимическое, в то время как у смежных строк оно антонимическое. Параллелизм же полустиший в этом шестистишии явля-

ется синонимическим в пределах четных строк, а в пределах нечетных — антонимическим[63].

В «Повести» органические составные части этой тройной параллельной структуры с их нарастающей напряженностью и образным использованием кабака как последнего возможного прибежища оказываются рассеянными по всему ее тексту и потому несопоставимыми; ср. $_{170}$*пришёл молодéц на чéстен пúр* и $_{305}$*Ты пойдú, молодéц, на царёв кабáк*; а также $_{353}$*Ино кúнусь я мóлодец в быстрý рекý.*

Место действия определяется и ограничивается тремя аблативными предложными конструкциями с родительным падежом и тремя аллативными, тоже предложными, конструкциями с винительным, в последних существительные дополнительно охарактеризованы украшающими эпитетами (epitheta ornantia). Абзац изобилует подлежащими, и после того, как в нем вводятся два существительных с глагольными сказуемыми, в его шестистишии воцаряется используемое в повторяющемся безглагольном обороте *я* — первый случай употребления этого местоимения в песне. Сказуемые к *гóре* в II постепенно расширяют назначаемую сферу деятельности и ее результат; из возвратного залога (13) они переходят в действительный (16–20) и из прошедшего времени совершенного вида (13, 16, вторая половина 18) в настоящее несовершенного, которое представляет действие не имеющим предела (вторая половина 18, 20). Непереходные глаголы (13–18) сдают позицию двум переходным (20), из которых первый выступает без дополнения (*встречáет*), а второй управляет существительным, стоящим в разделительном родительном падеже (*пúва тащúт*). В песне не нашлось места ни для одного прямого дополнения в винительном падеже, тогда как в «Повести» образно выраженное господство горя над молодцем встречается часто: $_{349}$*Ахти мнé, злочáстие горúнское!* $_{350}$*до беды́ меня мóлодца домы́кало,* $_{351}$*уморúло меня мóлодца смéртью голóдною.* Замена непереходных глаголов переходными сближает между собой заключительные части обоих абзацев.

Среднее из трех главных ударений всех стихов с 13 по 19, за исключением неполного 16, падает на [о]: $_{12}$, $_{13}$*гóре* ~ $_{14}$*нóги* ~ $_{15}$, $_{17}$*гóря* ~ $_{18}$*зашёл* ~ $_{19}$*гóря*. Первая строка шестистишия и первая строка самостоятельного двустишия объединяются друг с другом отношением зеркальной симметрии их звукового состава: $_{13}$[ЛЙком ГÓР'е потпоJÁсалос] ~ $_{15}$[JА одГÓР'а фт'емнЙ]. Последнее слово строки 13, парономастически связанной, как было показано выше, со строкой 11, повторяется эхом заключительных слов двух следующих строк: $_{13}$[ПОТПОJАСÁЛОС] ~ $_{14}$[изОПỷТаны] ~ $_{15}$[Л'еСá].

Последовательная градация действий горя находит красноречивое выражение в распределении слов и фонем по всему шестистишию. Начало и конец строки 16: *а гóре ... зашёл* воспроизводится и конденсируется в первом полустишии строки 18: *а гóре зашёл*, а второе ее полустишие, объединяемое повтором ударного слога: [ф п'ер'еД'Й с'иД'Йт], отражается эхом двух [и], соответствующего полустишия строки 20: [п'Йва тащЙт]. Ударные гласные трижды повторенного полустишия *а я́ от гóря* меняются местами во второй половине строки 19: *на царёв кабáк* и еще раз в примыкающем к ней полустишии строки 20: *а гóре встречáет* — [áó] ~ [óá] ~ [óá].

От всего предыдущего текста грамматически, а также (см. ниже) и метрически, отличается заключительный моностих песни. В него входят

два разных подлежащих и два разных сказуемых, которые образуют единственное в песне гипотактическое предложение, а заключительное слово этой строки оказывается единственным в песне анафорическим местоимением. В этой непарной строке обнаруживается внутренний параллелизм по принципу хиазма – в первом полустишии за подлежащим следует, а во втором ему предшествует глагол совершенного вида в прошедшем времени и в мужском роде.

По своему звуковому составу финал песни связан с первой строкой смежного двустишия: $_{19}$[кабáк] ~ $_{21}$[кáк я́ нáк], открыто взаимосвязаны и обз полустишия заключительной строки: [JÁ НÁК то СтÁЛ] ~ [НАСм'еJÁЛса]. И вообще, в этой самостоятельной строке сопоставление двух полустиший особенно заметно. Здесь впервые выступают в непосредственном соседстве подлежащие, указывающие на обоих персонажей. Неравенство их очевидно; *я*, в отличие от *он*, заполняет слабое место и принадлежит придаточному предложению. В одной только этой строке *я* употребляется в предложении, содержащем глагол, но он оказывается всего лишь связкой, которая наделяет подлежащее новым предикативным определением, тогда как сказуемыми к *гóре* являются семь независимых понятийных глаголов. Ни один глагол действия и ни одно существительное не приданы в песне ее единственному герою-человеку, чье лирическое "я" находит для себя своеобразное выражение в безличных гномических двустишиях абзаца I, а затем в эпическом самоуничижительном описании преследования. У всех глаголов в простой личной форме их подлежащее стоит в третьем лице.

Мотив наготы после: $_{3}$*нагóму ходи́ть* и после образного живописания голодранца в строках 13–14 появляется здесь в третий раз: $_{21}$*кáк я нáг то стáл*. И если поначалу горюющий голодранец принужден был высмеивать свое горе и свою нищету, а затем стал утверждать, что нагим и несчастным было само горе, то теперь, наконец, над наготой горюющего глумится уже горе (qui rira le dernier*), что передано с прозрачной парономастической реминисценцией лыка: $_{14}$[потпоJÁСАлос] ~ $_{21}$[нАСм'еJÁЛСА]. Начатый тройным риторическим обращением к горю круг замыкается местоимением *он*, указывающим на все тот же роковой фантом.

V

В стихотворной форме песни Кирши выдерживается традиционная для метра устного эпоса тенденция к хорею, и шесть сильных мест перемежаются с пятью слабыми[64]. Первое сильное место и следующее за ним слабое образуют зачин (анакрузу) строки, последнее сильное место с предшествующим ему слабым образуют ее исход (коду), а ряд, начинающийся первым внутренним и заканчивающийся последним внутренним сильным местом, называют остовом (stem) стиха. Внешние сильные места, более слабые по сравнению с внутренними сильными местами, то есть последний слог в исходе и в особенности начальный слог зачина заполняются преимущественно слогами безударными или же несущими слабое ударение. Из внутренних (относящихся к остову) сильных мест

* «Которому предстоит смеяться последним» (*франц.*).

самыми нагруженными являются первое и последнее, оба они почти всегда заполняются слогами с сильным ударением. Присущая русскому стиху волнообразная регрессивная кривая, которая регулирует распределение ударений по внутренним сильным местам, ослабляет второе от конца и усиливает третье от конца, поэтому третье из внутренних сильных мест очень редко несет на себе ударный слог, а второе из этих сильных мест чаще всего получает словесное ударение. Таким образом, первое, второе и четвертое сильные места несут на себе три важнейших ударения стиха.

В строке 1 песни Кирши – *А и {го́ре го́ре горева́нь} ице* (остов стиха взят в фигурные скобки) – строго выдерживается принцип описанного выше метрического построения. Из общего числа строк (21) в десяти выдерживается одиннадцатисложность, шесть строк укорачиваются до десяти слогов, три до девяти, в строку 8 вставляется двенадцатый слог, а в восьмисложной строке 16 имеется явный пропуск. В подавляющем большинстве строк (четырнадцати из двадцати одной) третьему из четырех сильных мест непосредственно предшествует словораздел; эти строки соответственно заканчиваются пятисложным сегментом (например: *гореваньице*).

Варьирование данной метрической схемы тесно связано с композицией песни и делением ее на группы параллельных строк. Как только слово *го́ре* появилось в первой строке, то каждый раз, когда оно или же близко соседствующее с ним *я* находятся в начале остова, зачин эмфатически сокращается до одного слога: $_{2}$*а в го́ре,* $_{12,\ 16,\ 18,\ 20}$*а го́ре,* $_{15,\ 17,\ 19}$*а я́ от го́ря*. Такое же сокращение в строке 3 – *наго́му* – вызвано его фонемным параллелизмом с $_{2}$*а в го́ре*. В остальных строках зачин остается двусложным. В данной связи следует отметить одну из особенностей русского стиха – во многих случаях в нем выдерживается слоговой состав, но распределение ударений расходится с метрической схемой: $_{3}$*наго́му ходи́ть,* $_{8}$*не отрости́ть,* $_{9}$*не откорми́ть коня́*; здесь можно, конечно, допустить диалектные ударения[65]: *отро́стить, отко́рмить* и *ко́ня*, но в других случаях обнаруживается подчеркнутое несовпадение иктов и словесных ударений – в строке 8: *а го́ре зашёл*, а также в одиннадцатисложной строке 20: *а го́ре встреча́ет, пи́ва тащи́т*, где скандирование потребовало бы *горе́* и *пива́*.

Три начальные двустишия песни внутренне скрепляются и дифференцируются несходными окончаниями своих первых полустиший. Полностью схема стиха строки 1, выступающей как эталон, выдерживается во втором из этих двустиший (4–5); две предшествующие ему строки обрывают свое первое полустишие мужским окончанием: $_{2}$*жи́ть* ~ $_{3}$*ходи́ть* и, соответственно, в конце стиха: $_{2}$*бы́ть*. В последнем из этих трех двустиший, наоборот, первое полустишие обеих строк растягивается до семи слогов дактилическим окончанием, захватывающим третье, предпоследнее сильное место остова, а второе полустишие сокращается, соответственно, до четырех слогов. Следующее двустишие возвращается к пятисложной схеме для вторых полустиший, но для первого полустишия строки 8 сохраняется семисложная схема по образцу строк 6 и 7, в первом же полустишии строки 9 снова восстанавливается шестисложный такт. В последнем двустишии первого абзаца (10–11) четные полустишия обретают такую же четырехсложную форму, как и у четных полустиший в третьем от конца двустишии (6–7), тогда как в предпоследнем двустишии и в четвертом от конца (4–5) используется пятисложная форма.

В двустишии 10–11 в окончания его первых полустиший вносится некоторое ритмическое разнообразие. Так, в строке 10 единственный раз во всей песне словесное ударение сдвигается со второго внутреннего сильного места на третье (*Не утéшити дитя́*), а в строке 11 слог, который должен занимать третье внутреннее сильное место, пропускается.

Эпически окрашенное первое двустишие второго абзаца 13–14, в котором употреблена повествовательная конструкция с глаголом в прошедшем времени: *А и лы́ком гóре подпоя́салось*, имеет ту же традиционно эпическую форму, что и задающая общую тональность строка 1 и двустишие 4–5, в котором глагол в прошедшем времени употребляется единственный раз на протяжении первого абзаца; двустишие 13–14 развивает и ту же тему, какой завершается двустишие 4–5, – мотив надвигающейся нищеты. Только эти два родственные двустишия начинаются в песне с анакрузы *а и* (в рукописи Кирши пишется как *аи*), типичной для былин.

От предшествующего ему текста разительно отличается шестистишие 15–20. Последний слог каждой его строки несет на себе синтаксически значимое словесное ударение, которое в пяти случаях падает на двусложное слово и только один раз на односложное ($_{17}$*пи́р*). В двух случаях, когда в строках предшествующего текста есть конечное ударение, оно падает на односложные слова в слабой позиции, являющиеся по существу энклитиками: связка в $_{2}$*некручи́нну бы̀ть* и вторая часть у *злы́дни* (‘бедность’) – сложного слова со свободной связью между компонентами, допускающей их раздельное склонение: $_{5}$*перед злы́ми днѝ*.

Об усеченном зачине этих строк и о своеобразном напряжении, возникающем между их слоговой и акцентной схемами, говорилось уже выше. Опущение пограничного слога между двумя полустишиями налицо в строках 15 и 17–19. Это шестистишие выделяется высокой долей ударных слогов, что особенно бросается в глаза в завершающем песню моностихе. Оба внешних сильных места – *ка́к* и *óн* – заполняются ударными односложными словами. В первой строке песни три слога из одиннадцати помещаются в ударные сильные места, в последней же строке их пять из десяти. Лежащая в основе славянского и в особенности русского стиха внутренняя асимметрия отступает здесь перед полным метрическим параллелизмом пятисложных полустиший[66]. Первое полустишие, состоящее из одних только односложных слов, – *кàк я на́г то ста́л* (в рукописи Кирши, где проклитики всегда объединяются со смежным словом, все пять написаны раздельно) – сигнализирует о том, что ритмическое развитие идет к развязке. Движущая сила ослабевает, мощный контраст между подъемами и спадами стирается. Поразительному драматизму и эффектному разнообразию ритмических фигур приходит внезапно конец от убийственных насмешек вездесущего преследователя.

Эти беглые замечания относительно метрического параллелизма в песне Кирши можно заключить, еще раз повторив высказывание Хайтауэра о китайской поэтике: «И на фундаменте этой модели или ряда моделей более тонкие формы грамматического и звукового параллелизма ведут свой контрапункт – серию ударений и тонов».

VI

В вводной части к своему пробному переводу китайских параллелистических композиций Хайтауэр называет чтение их «упражнением в словесной полифонии» (с. 69). «Необычайное богатство – как по количеству, так и по разнообразию – повторяющегося параллелизма в «Песне Деворы» отмечает в своей работе «The Psalm of Habakkuk» Олбрайт, предположив, что этот параллелизм восходит к «ханаанейскому рококо..., которое, как можно считать, было популярно примерно в первой половине XII в. до н.э.». Жирмунскому «перегруженное параллелизмом и созвучными концовками искусство Калинина» – сказителя, чьи былины записал Гильфердинг, «напомнило по стилю барокко» (с. 337). Подобные примеры, список которых легко можно было бы продолжить, явно противоречат превратному, но все еще устойчивому представлению о параллелизме как о пережитке средств первобытно беспомощного маловразумительного выражения. Даже Миклошич находит объяснение приемам повторяющегося параллелизма в славянской эпической традиции в том, что певец «природного эпоса» неспособен был расстаться с какой-либо мыслью сразу, и поэтому ему приходилось высказывать «мысль или целые ряды мыслей больше, чем один раз»; типичным тому примером он считает финский параллелизм[67].

Отыскать истоки параллелизма в поочередном исполнении сведенных в пары строк мешает отсутствие в подавляющем большинстве параллелистических систем каких-либо следов амебейных построений. Неоднократные попытки возвести параллелизм к автоматизму мышления, лежащему в основе всякого устного творчества, и к приемам мнемотехники, на которые вынужден опираться исполнитель устных произведений[68], сводятся на нет, с одной стороны, обилием как целых фольклорных традиций, где о последовательном параллелизме не имели никакого представления, так и различных поэтических жанров внутри какой-нибудь одной фольклорной традиции, противопоставляемых друг другу по наличию или отсутствию данного приема; с другой стороны, такая тысячелетней давности письменная поэзия, как китайская, неукоснительно придерживается правил параллелизма, которые не столь уж строги в китайском фольклоре (Яблоньский, с. 22).

Гердер, будучи, по его собственным словам, «великим поборником параллелизма» (с. 24), категорически выступал против того предвзятого и неоднократно провозглашавшегося затем мнения, согласно которому «параллелизм монотонен и представляет собой нескончаемую тавтологию» (с. 6), а также: «если что-то требуется повторять дважды, то первое высказывание, следовательно, было пригодным лишь наполовину и неполным» (с. 21). Лаконичный ответ Гердера: «Разве вам никогда не доводилось видеть танца?» – и последовавшее за ним сравнение древнееврейской поэзии с танцем переводят грамматический параллелизм из класса генетических немощей и способов преодолеть их в подобающую ему категорию целенаправленных поэтических приемов. Если же процитировать другого мастера и теоретика поэтического языка, Дж. М. Хопкинса, то техника поэзии «сводится к принципу параллелизма»: выступая в эквивалентных позициях, эквивалентные сущности встречаются друг с другом лицом к лицу.

Любая форма параллелизма есть некоторое соотношение инвариан-

тов и переменных. Чем строже распределение инвариантов, тем более заметны и эффективны вариации. Последовательный параллелизм неизбежно активизирует все уровни языка – различительные признаки, фонемные и просодические, морфологические и синтаксические категории и формы, лексические единицы и их семантические классы в их схождениях и расхождениях приобретают самостоятельную поэтическую ценность. Это выделение фонологических, грамматических и семантических структур в их многообразном переплетении не остается ограниченным пределом параллельных строк, а через их распределение распространяется на весь контекст, поэтому грамматика произведений, отмеченных параллелизмом, приобретает особое значение. Симметрии сводимых в пары строк вызывают к жизни проблему соответствий то в более ограниченном периферическом пространстве парных полустиший, то в более широкой перспективе последовательно расположенных двустиший. Легший в основу двустишия принцип дихотомии может развиться в дихотомическую симметрию и более протяженных рядов, как, например, оба абзаца песни Кирши.

Последовательный параллелизм устной поэзии достигает в «словесной полифонии» и ее семантическом напряжении такой степени изощренности, что миф о скудости и беспомощности первобытного творчества вновь обнаруживает свою несостоятельность[69]. Прав Гонда, утверждая, что во всех симметрических композициях «разнообразию предоставляется большой простор» (с. 49). Отбор и иерархия и более устойчивых и более свободных элементов языка разнятся от системы к системе. Схематические домыслы о постепенном распадении канонического параллелизма на пути от примитивности к высокоразвитым формам являются не чем иным, как умозаключениями произвольного характера.

Последовательный параллелизм, используемый для построения следующих друг за другом строк, необходимо со всей тщательностью отличать от одиночных сравнений, которыми передается тема лирических песен. Веселовский[70] резко отграничивал первый из этих приемов, определив его как «ритмический параллелизм, знакомый еврейской и китайской поэзии, равно как и народной песне финнов...» (с. 142), от второго, названного им «психологическим» (с. 142) или «содержательным параллелизмом» (с. 163). В этом размежевании различных модусов параллелизма у Веселовского имеется, однако, ряд непоследовательностей. Хотя для поэтических моделей последовательного параллелизма образные сравнения картин природы и человеческой жизни вполне привычны, Веселовский каждую такую параллель рассматривает как типичный образец содержательного параллелизма, а как упадок и разложение первоначально содержательного параллелизма клеймится всякое «ослабление внятных соответствий между деталями параллелей» (с. 163). В результате этого, как он полагает, «получается не чередование внутренне связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия» (с. 163). Неизбежные возражения вызывает и предвзятая идея генетического родства двух этих видов параллелизма, а также приводимые Веселовским примеры исключительно музыкально-ритмического балансирования и в особенности главная из его иллюстраций – чувашская песня: «Вода волнуется, чтобы на берег выйти, девушка наряжается, чтобы жениху угодить, лес растет, чтобы высоким быть, подруга растет, чтобы большой быть, волосы чешет, чтобы пригожей быть» (с. 163). Глаголы

роста и стремления стать лучше представлены здесь как направленные на достижение наивысшей цели. Эти строки стали бы ярким примером содержательного, метафорического параллелизма, если бы Веселовский применил здесь свой прозорливый критерий, столь пригодившийся впоследствии Проппу в исследовании структурных закономерностей традиционной волшебной сказки[71]: «Дело идет не об отождествлении человеческой жизни с природною и не об сравнении, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия...» (с. 131), «параллелизм народной песни покоится главным образом на категории действия...» (с. 157). Параллелистическое сравнение определяется не столько участниками процесса, сколько их синтаксически выражаемыми отношениями. Приведенная чувашская песня служит предостережением относительно недооценки латентных соответствий; в топологии параллелистических трансформаций инварианты, скрываемые от взора за лежащими на поверхности вариантами, занимают важное место.

При всей своей сложности структура параллелистических поэтических произведений становится отчетливо видна, если их подвергнуть сплошному лингвистическому анализу, рассматривая при этом как параллельные двустишия, так и взаимосвязанность последних в развернутом контексте. Разбираемое Бертолетом[72] и Олбрайтом[73] шестистишие из «Песни песней» (4, 8) содержит, как полагают, «мифологические аллюзии бесспорно ханаанейского происхождения» и принадлежит к древнейшим поэтическим текстам Библии. Ниже приводится его транскрипция, сопровождаемая переводом, который почти что совпадает с выполненным Олбрайтом.

1 ˀitiī milləbānōn kallāh	1 With me from Lebanon, bride,
2 ˀittī milləbānōn tābōˀī	2 with me from Lebanon come!
3 tāsūrī mērōˀš ˀămāhāh	3 depart from the peak of Amanah,
4 mērōˀš śənīr wəḥermōn	4 from the peak of Senir and Hermon,
5 mimməˁōnōt ˀărāyōt	5 from the lairs of lions,
6 mēharərēy nəmērīm	6 from the mountains of leopards!*

Все это шестистишие скреплено шестикратным употреблением предлога from 'из' ('с', 'от') и тем, что второй лексической единицей каждой строки является существительное. Каждое из трех двустиший имеет свои характерные структурные особенности. Первое — единственное из них, в котором слова повторяются в аналогичных метрических позициях. Первая пара слов как эхо повторяется в строке 2, и хотя третье слово первой строки и третье слово второй относятся к различным частям речи, параллелистический канон здесь не нарушен, так как и вокативная функция конечного существительного в строке 1 и императивная функция конечного глагола в строке 2 представляют один и тот же конативный уровень языка[74]. Таким образом, первое двустишие, одно во всем фрагменте, выдерживает основную схему древнееврейского параллелизма:

* Ср. канонический текст:
Со мною с Ливана, невеста!
со мною иди с Ливана!
спеши с вершины Аманы,
с вершины Сенира и Ермона,
от логовищ львиных,
от гор барсовых. (*Книга Песни Песней Соломона*, гл. 4, ст. 8). — *Прим. перев.*

abc – abc (точнее abc^1 – abc^2). В русских народных песнях повелительные формы тоже выступают как параллели звательным: *Соловей ты мой, соловеюшко! // Не взвивайся ты высокохонько!*[75] В бинарных формулах свадебных песен встречаются: *Соловей!* и *Не взвивайся!*, *Дядя!* и *Приди!*, *Братец!* и *Скачи!*

Остальные четыре строки синтаксически объединены и отличаются от первого двустишия наличием существительных в сопряженном состоянии. Во втором двустишии обнаруживаются характерные сдвиги в расположении строк. На фоне двенадцати существительных шестистишия резко выделяются два его глагола; оба они являются подобными морфологически и синтаксически и полярно противоположными в пределах одного семантического класса – come 'приходить' ('идти') с аллативным значением и depart 'уходить' ('спешить') с аблативным. Совместно они образуют анадиплозис: одним из этих глаголов завершается первое двустишие, а другим открывается второе. Первому глаголу предшествует, а за вторым следует конструкция с предлогом. Стоящее в середине третьей строки mērō'š повторяется в начале первой. Этим сдвигом подчеркивается занимаемое вторым двустишием центральное в шестистишии место: при одновременном использовании как принципа дихотомии, так и трихотомии, один и тот же предлог from 'из' ('с', 'от'), с которого начинаются три последовательно субстантивные заключительные строки, присоединен к центральному слову трех более длинных двустиший.

Этот сдвиг связан с той значимой особенностью стиля, которая в восходящей к II в. н.э. «Натьяшастре» Бхараты называется дипака – «конденсация выражения» и относится в ней к тем же фигурам речи, что и три другие: сравнение, метафора и повтор. Рассматривая типичные образцы искусно используемой в ведийской поэтике редукции состава предложения, Гонда отмечает, что «если у двух следующих друг за другом единиц их выражаемый глаголом смысл один и тот же, то глагол очень часто опускается» (с. 397 и др., 66, 226)[76]. Посредством именно такого редуцированного повтора построены библейские «неполные параллелизмы» в двустишиях из «Книги пророка Амоса», цитируемых Нейманом (с. 142), например: «And-I-raised-up some-of-your-sons for-prophets, // and-some of-your-youths for-Nazarites»*.

Ясно, такого рода параллели можно называть «неполными» (abc – bc), но только, если в строках 4, 5, 6 среди сообразующихся компонентов не учитывается эллиптически опускаемый нулевой глагол (a^0)[77]. Конечно, по отношению к строке 3 строка 4 с точки зрения метрики оказалась бы ущербной, не будь здесь той компенсации, которая обеспечивается употреблением не одной субстантивной формы, а двух форм, связываемых сочинением (с единственным во всем шестистишии союзом: abc^1 – bc^2c^3), строки же третьего двустишия остаются двучленными метрически, но трехчленными синтаксически, включая и нулевой глагол: (tāšūrī) mimmᵊʕōnōt ʔărāyōt и т.д. В этом именно расхождении между его двучленной метрической структурой и трехчленной синтаксической состоит специфическая особенность заключительного двустишия, в котором, помимо того, четыре формы его множественного числа противопоставлены наличествующим в предыдущих двустишиях двенадцати

* Ср. канонический текст: «Из сыновей ваших Я избирал в пророки и из юношей ваших – в назореи», (гл. 2, ст. 11). – *Прим. перев.*

формам единственного числа (пять из них – имена собственные). Формально одинаковая связь между стержневым существительным и его субстантивным определением во втором и в последнем двустишиях оказывается семантически неодинаковой: отделению части от целого в строках 3 и 4 противопоставляется в строках 5 и 6 единство обиталищ и обитателей.

И, наконец, в каждой строке содержится ровно по два смежных компонента с тем же числом слогов, что и у соответствующего компонента параллельной строки, но расположение этих компонентов в строке и число их слогов видоизменяются от двустишия к двустишию:

I	II	III
$2\ 4\ \substack{2\\3}$	$\substack{3\\2}\ 2\ 3$	$4\ 3$

Обе слоговые асимметрии – два слога против трех слогов в первом двустишии и три слога против двух во втором – образуются благодаря тому, что одинаковую позицию в строке занимают трехсложный глагол и двусложная субстантивная форма.

Рифма постоянно преподносится как параллелизм в концентрированном виде, но при скрупулезном сопоставлении рифмы и последовательного параллелизма между ними обнаруживается фундаментальное различие. Для рифмуемых слов обязательно наличие фонемной эквивалентности, тогда как для того, чтобы установить соответствие между двумя членами, сопоставляемыми как параллельные, выбор для них языкового уровня является свободным. Колебания в распределении вариантов и инвариантов по различным языковым уровням придают поэзии параллелизмов в высшей степени разнообразный характер и предоставляют широкие возможности для того, чтобы наделять индивидуальным своеобразием отдельные части и чтобы группировать их в масштабе целого. На фоне строк, полностью сообразующихся друг с другом, спорадические совпадения эквивалентности на одном уровне языка и несоответствия на другом выступают как действенный прием. В двустишии из популярной русской народной песни (Шейн, № 1510, 2128) при отрицательном параллелизме образ трубы: *не трýбонька трýбит рáно пó утру* или *рáно пó росе* заменяется образом девушки, которая *плáчет рáно пó косе*. Как *по утру* или *по росе*, так и *по косе* являются конструкциями с дательным падежом и одним и тем же предлогом *по*, но синтаксические функции у них совершенно разные. Сходная вторая строка при иной предшествующей обнаруживается в двустишии, цитируемом Веселовским: *Плáвала вýтица пó росе, // плáкала Мáшинька пó косе* (с. 166). Синтаксический параллелизм кончается здесь на предпоследнем слове, что присходит при полном совпадении морфологической структуры, числа слогов, распределения ударений и словоразделов и, более того, при поразительном звуковом подобии начальных и конечных слов: *плáвала ~ плáкала, пó росе ~ пó косе*. В обеих строках повторяются согласные [в] и [к], которыми различаются между собой начальные слова строк: *плáВала ~ Вýтица; плáКала ~ МáшиньКа ~ пó Косе*. Образный состав первого варианта – контраст слуховых образов (*трубит* и *плачет*) сменяется привычной цепочкой образов, связанных с водой: плавающая утка – роса – слезы девушки.

При тщательном лингвистическом анализе последовательного параллелизма заметно сокращается число несообразуемых членов внутри

двустишия, и, более того, соответствия для себя находят многие из якобы не имеющих пары строк. Связанную пару явно образуют два члена синтаксического согласования. Этот вид параллелизма, отмеченный Гервицем для библейской поэзии и названный им «эпитетическим» (с. 26, 49), часто встречается в русских народных песнях. Типичный пример приводится у Евгеньевой: *За́инька, попыта́йся у воро́т, // Се́ренькой, попыта́йся у новы́х*. Подобным же образом в качестве симметрических форм начинают функционировать и управляющий и управляемый члены, «когда они прочно вкраплены в безукоризненно параллельный во всем остальном контекст», если здесь можно применить и это удачное выражение Хайтауэра (с. 63). Замечание Драйвера о том, что вторая строка двустишия «различными способами дополняет или завершает» первую, касается отношений между стержневым словом и его определениями, но термин «синтетический или конструкционный параллелизм», которым он сопровождает данную дефиницию, употреблен им в значении, ничего общего не имеющем с тем первоначальным смыслом этого двойного термина, каким его наделяли Лаут и его последователи[78].

Типичным примером параллелизма, основанного на синтаксическом управлении, является двустишие из северно-русского причитания невесты, это двустишие образуют строка, состоящая из двух синонимичных сказуемых, и параллельная ей строка с двумя существительными в винительном падеже, почти что синонимами, выступающими как прямое дополнение с приложением: *Угляди́ла, уприми́тила // Своего́ корми́льця ба́тюшка*[79]. К данному типу не относится, однако, другое двустишие с прямым дополнением во второй строке: *Тут сиде́ла кра́сна де́вица // И чеса́ла ру́сы ко́соньки*. И существительные и эпитеты образуют здесь параллели морфологические с примечательной эквивалентностью в использовании двух прямых падежей – именительного и винительного.

Параллелизм строк строится иногда не только на согласовании или управлении, но и на связи подлежащего и сказуемого: *К тебе иду́т да жа́луют // Твои ми́лые подру́женьки* (Шейн, № 1470). На семантическом уровне, как мы видели, параллели бывают либо метафорическими, либо метонимическими, то есть основанными соответственно на сходстве и на смежности. То же самое имеет место и в синтаксическом аспекте параллелизма, где пары могут быть двух типов: либо модель второй строки оказывается с х о д н о й с моделью предыдущей, либо обе строки дополняют друг друга как два с м е ж н ы е компонента единой грамматической конструкции.

И, наконец, при более пристальном рассмотрении не связанная с другими строка может, находясь в окружении параллельных двустиший, оказаться, по парадоксальному, казалось бы, выражению Веселовского, и «одночленной параллелью» (с. 205). В таком моностихе может быть отражено сводимое в нем к простому метафорическому обороту сравнение, ключ к которому, легко восстанавливаемый и обычно хорошо известный, полностью опускается; или это может быть двойная формула, повторяемая с эллиптическим пропуском одного из ее членов. Причитающая невеста обращается сначала к своему отцу: *Подойду́ я, молоде́шенька, // Я спрошу́, горю́ха бе́нная*, затем она продолжает, обращаясь к матери: *Я еще́, горюха бе́нная, // Погляжу́ да, молоде́шенька*, но когда она потом обращается к своим братьям, а после них к сестрам, эту же формулу она сокращает до одной строки: *Я еще́ пойду, молоде́шенька* (Соколов,

№ 73–76). В подобных моностихах, которые держатся на связи со всем своим контекстом в целом, проявляется доведенная до крайней степени «конденсация выражения», или дипака Бхараты.

Присутствуя при споре филологов о том, какие определения в поэзии можно рассматривать как эпитеты, Владимир Маяковский вдруг заявил, что для него в поэзии «все эпитет»[80]. Аналогичным образом, любое слово или предложение, попав в построенное на последовательном параллелизме поэтическое произведение, сразу же вовлекается под давлением этой системы в плотную шеренгу связанных друг с другом грамматических форм и компонентов смысла. Метафорическое образное выражение «строки-сироты» придумано сторонним наблюдателем, эстетически глухим к словесному искусству непрерывных соответствий. Для поэзии последовательных параллелей выражение «строки-сироты» несет в себе логическую несообразность, ибо, каков бы ни был статус у строки, все в ней – ее структура и функции – неразделимо связано с ближайшим и отдаленным словесным окружением, и задача лингвистического анализа – обнаружить рычаги этого взаимодействия. Если такое мнимое сиротство рассматривать изнутри системы параллелизма, то оно, как и все, что имеет статус компонента, оборачивается сетью нерасторжимых уз многообразного родства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Poetic Diction», The journals and papers of Gerald Manley Hopkins, ed. by Humphry House and Graham Storey, 84. London, 1959.

[2] Robert L o w t h. Isaiah², X-XI. London, 1779. De sacra poesia hebraeorum (Oxford, 1753). Доктрина Лаута послужила источником вдохновения не только для дальнейших исследований, но и для поэтического творчества. Так, Кристофер Смарт свою поэму, написанную в 1759-1763 гг., построил на параллелизмах. Эта поэма «представляет собой попытку применить в английском стихе некоторые принципы древнееврейского стиха, рассматриваемые епископом Робертом Лаутом», как указывает Уильям Бонд в своем издании произведений Смарта: «Jubilate agno 20». London, 1954.

[3] Louis T. N e w m a n and William P o p p e r. Studies in biblical parallelism, Parts 1, 2. University of California, 1918.

[4] См. особенно: Harold L. G i n s b e r g. The Rebellion and Death of Ba'lu.– «Orientalia» (N.S.) 5:2, 1936; i d e m. The Legend of King Keret.–«Bulletin of the American Schools of Oriental Research, Supplementary Studies», Nos. 2-3, 1946; William F. A l b r i g h t. The Old Testament and the Canaanite language and literature.–«Catholic Biblical Quartely», 7, 1945; i d e m. A catalogue of early Hebrew lyric poems (Psalm LXVIII).– «The Hebrew Union College Annual», 23:1, 1950-1951; i d e m. The Psalm of Habakkuk.– «Studies in Old Testament prophecy presented to Theodore H. Robinson», Edinburgh, 1950; Frank M. C r o s s and David N. F r e e d m a n. The blessing of Moses.–«Journal of Biblical Literature», 47:3, 1948; Frank M. C r o s s. Notes on a Canaanite Psalm in the Old Testament.–«Bulletin of the American Schools of Oriental Research», № 117, 1950; Stanley G e r v i r t z. Patterns in the early poetry of Israel. Chicago, 1963.

[5] John Francis D a v i s. Poeseos Sinensis Comentarii.–«Transactions of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland», 2.410-19, 1830.

[6] Лаут также обратил внимание на то, что в библейских парных строках,

которые не являются ни равнозначными, ни противопоставляемыми по словесному составу, «наблюдается параллелизм столь же явный и почти столь же впечатляющий; возникает он из подобия по форме и из равенства строк, из соотнесенности членов и конструкции» (с. XXV).

[7] См., например: Marie Jean Léon H e r v a y - S a i n t - D e n i s. Poésies de l'époque Thang, traduites du chinois... avec une étude sur l'art poétique en Chine. Paris, 1862; Gustave S c h l e g e l. La loi du parallélisme en style chinois démontrée par la préface du «Si-yû-ki». Leiden, 1896; B. T c h a n g T c h e n g - M i n g. Le parallélisme dans les vers du Chen King. Changhai – Paris, 1937.

[8] James Robert H i g h t o w e r. Some characteristics of parallel prose. – «Studia Serica Bernhard Karlgren». Copenhagen, 1959.

[9] Профессор Хайтауэр любезно предоставил в мое распоряжение сделанное на английском языке детальное резюме списка.

[10] Ср. Heinrich L a u s b e r g. Handbuch der literarischen Rhetorik, I. 750: similitudo. Munich, 1960.

[11] Peter A. B o o d b e r g. On crypto-parallelism in Chinese poetry; Syntactical metaplasia in stereoscopic parallelism.–«Cedules from a Berkeley Workshop in Asiatic Philology», 001-540701 and 017-541210, Berkeley, Calif., 1954-1955.

[12] Johann Gottfried H e r d e r. Vom Geist der ebräischen Poesie. Dessau, 1782, 23.

[13] Eduard N o r d e n. Die antike Kunstprosa[5]. Darmstadt, 1958, 2.816f.

[14] Janusz C h m i e l e w s k i. Notes on early Chinese logic.–«Rocznik Orientalistyczny», 2.87-111, 1965, 28.

[15] Witold J a b l o ń s k i. Les «Siao-ha (i-en) l-yu» de Pékin.–In: «Un essai sur la poésie populaire en Chine». Kraków, 1935, p. 20f.

[16] Ср. R. J a k o b s o n and M. H a l l e. Fundamentals of language. The Hague, 1956, p. 76ff.

[17] Jan G o n d a. Stylistic repetition in the Veda. Amsterdam, 1959.

[18] См. W. L. S t e i n h a r t. Niassche teksten. Bandung, 1937.

[19] Wolfgang S t e i n i t z. Der Parallelismus in der finnischkarelischen Volksdichtung.–«FF Communication», № 115, § 4. Helsinki, 1934.

[20] Erik C a j a n u s. Linguarum ebraeae et finnicae convenientia. Abo, 1697, 12 f.; Daniel J u s l e n i u s. Oratio de convenientia linguae Fennicae cum Hebrea et Graeca.–«Schwedische Bibliothek», 1.163, 1728: «Inprimis notabilis est Hebraicorum et Fennorum carminum concentus, consistens qua poesin in Periodi cujusvis divisione in duo Hemistichia, quorum posteris variata phrasi, sensum cum priori continet eundem, vel etiam *emphatikoteron*. Si vero contingit plura poni membra, aut partium est enumeratio, aut gradatio orationis». [«В еврейских и финских стихах примечательна прежде всего гармония, состоящая в том, что период делится на два полустишия, из которых второе, варьируя стиль, содержит смысл тот же самый, что и первое, но передаваемый с большею выразительностью. Что же касается расположения большинства членов, то это либо перечисление частей, либо градация речи»]. Эти соображения были затем развиты в: Henrik Gabriel P o r t h a n. De poesi fennica. Helsinki, 1766-1768.

[21] August A h l q v i s t. Suomalainen runousoppi kielelliseltä kannalta. Helsinki, 1863; в исправленном и дополненном виде под названием «Suomalainen runo-oppi» вошла в его книгу: Suomen kielen rakennus, 1. Helsinki, 1877.

[22] Указ. соч., а также: Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen aus zwei Dialekten, 1. Tartu, 1939; 2:1, Stockholm, 1941.

[23] Robert A u s t e r l i t z. Ob-Ugric metrics.–«FF communications», N. 174.8. Helsinki, 1958. Ср. «процедурное возражение» рецензента против отказа от «семантических критериев» при «анализе структурных повторов и параллелизма» в: John L. F i s c h e r.–«Journal of American Folklore», 72.339 f, 1960.

[24] Dell H. H y m e s.–«Anthropos», 55.575, 1960.

[25] John L o t z. Kamassian Verse.–«Journal of American Folklore», 67.374-6, 1954.

[26] Tadeusz K o w a l s k i. Ze studiów nad formą poezji ludów tureckich. – «Mémoires de la Commission orientale de l'Académie polonaise des sciences et des lettres», № 5, Kraków, 1921; В. М. Ж и р м у н с к и й. Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха. – «Вопросы языкознания», 1964, № 4, а также перевод этой работы на немецкий яз.: Viktor S c h i r m u n s k i. Syntaktischer Parallelismus und rhytmische Bindung im alttürkischen epischen Vers. – «Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung» – Steinitz Gestschrift. Berlin, 1965.

[27] В. М. Ж и р м у н с к и й. Огузский героический эпос и «Книга Коркута».– В кн.: Книга моего деда Коркута: огузский героический эпос. Под ред. В. М. Жирмунского и А. Н. Кононова. М.–Л., 1962.

[28] Nikalaus P o p p e. Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen.– «Ural-Altaische Jahrbücher», 30, 1958, 195–228.

[29] В фольклоре других славянских народов параллелизм имеет гораздо более узкое применение, несмотря на его значимость в отдельных поэтических жанрах, таких, как украинские думы или лирические песни южных славян; ср. Herbert P e u k e r t. Serbokroatische und makedonische Volkslyrik. Berlin, 1961, S. 146–158.

[30] Калевала, финская языческая эпопея. – «Библиотека для чтения», 1842, № 7, с. 33-65. Рассматривая содержание финских народных песен и отмечая трудность их перевода, автор статьи воспроизводит, как на это любезно обратила наше внимание г-жа Дагмар Кипарская, очерк: Xavier M a r m i e r. De la poésie finlandaise.–«Revue des Deux Mondes», 1842, 32, 68-96; Мармье, однако, не проводит сопоставительного исследования параллелизма и в своем суждении об этом приеме финской поэзии ограничивается следующим кратким замечанием: «Кроме того, стихи эти создаются по большей части приемом параллелизма, иначе говоря, второй стих каждой строфы повторяет другими словами или же передает с другими оттенками мысль или образ, намеченные в первом; есть иногда в таких двух стихах, звучащих как двойное эхо одного и того же переживания, усиливающих друг друга и следующих, не сливаясь, в одном направлении, то очарование, которое не поддается определению и передать которое невозможно» (p. 96).

[31] Упоминаемый скандинавский аналог связан, вероятно, только с аллитерацией.

[32] А. А. О л е с н и ц к и й. Рифма и метр в ветхозаветной поэзии. – «Труды Киевской духовной академии», 1872, № 3, с. 564-566.

[33] С. Н. Ш а ф р а н о в. О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. – «Журнал министерства народного просвещения», 1878-1879, с. 199; 205.

[34] М. П. Ш т о к м а р. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, с. 116.

[35] В. М. Ж и р м у н с к и й. Рифма, ее история и теория. Пгр. 1923, с. 263-296.

[36] R. J a k o b s o n. Linguistics and poetics.–In: «Style in language», ed. by Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass., 1960, 369 f.; i d e m. «Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – In: «Poetics. Poetyka. Поэтика». Warszawa, 1961, 401 f, где рассматривается русская фольклорная пародия на параллелистический стиль («Фома и Ерема») и то, как антитетический параллелизм строк становится поворотным пунктом сюжета баллады («Василий и Софья»).

[37] А. П. Е в г е н ь е в а. Очерки по языку русской устной поэзии в говорах XVII-XX вв., Л., 1963, с. 277-281.

9–820

[38] А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов (ред.). Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым. Л., 1958, с. 256, 474. См. примечания редакторов к этому собранию и его единственному сохранившемуся экземпляру, относящемуся к концу XVIII в., с. 514-565, 575-586.

[39] См. П. К. Симони. Повесть о Горе и Злочастии. – «Сборник Отд. рус. яз. и слов. И. Акад. Наук», 1907, № 1, с. 83. В моей статье цитаты даются по тексту, воспроизводимому на с. 74-88.

[40] В. Ф. Ржига. Повесть о Горе и Злочастии и песни о Горе. – «Slavia», 10, 1931.

[41] В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка². Спб.-М., 1882, т. 4, с. 276.

[42] Есть существенное различие между последовательным каноническим параллелизмом в русской устной традиции и факультативными параллелистическими конструкциями, встречающимися в древнерусской литературе, отчасти под влиянием Псалтыри. Ср. Д. С. Лихачев. Стилистическая симметрия в древнерусской литературе. – «Проблемы современной филологии». М., 1965.

[43] Samuel R. Driver. An introduction to the literature of the Old Testament. New York, 1922, p. 364.

[44] О Горе как мифологическом существе в «Повести» и в песнях см.: Н.И. Костомаров. О мифическом значении Горя-Злочастия. – «Современник», 1856, 59, 10, с. 113-124 и William Harkins. The mythic element in the tale of Gore-Zločastie. – In: «For Roman Jakobson». The Hague, 1956, p. 201-212. Два синонима, *горе* и *злочастие*, связаны в заглавии «Повести» союзом *и* только для того, чтобы усилить значение этой пары: 292 *А мне, гóрю и злочáстию не в пустé же жи́ть*. Ср. А. П. Евгеньева, указ. соч., 271. Второй синоним бывает приложением к первому (273 *подслу́шало гóре-злочáстие;* 394 *утéшил он гóре-злочáстие*), трансформируется в эпитет (378, 438, 463 *гóре злочáстное* – и наоборот – 351 *злочáстие гори́нское*) или в простое прилагательное (298, 315 *Ино ЗЛо то горе ИЗЛукавилось* и 432 *а что ЗЛОе горе наперéдь ЗашЛО*). С другой стороны, эти парные синонимы легко распадаются на два персонажа: 280 *и я́ их, гóре, перему́дрило,* 281 *учини́ся им злочáстие вели́кое*; или 288 *и я́ от них, гóре, минова́лося,* 289 *а злочáстие на их в* [sic] *моги́ле остáлося.*

[45] Аустерлиц (с. 80) выделяет «значимый подкласс» непарных строк, «в которых содержится этимологическая фигура».

[46] См. А. Б. Никитина. Из воспоминаний Анатолия Мариенгофа. – «Русская литература», 1964, № 4, с. 158.

[47] Их различие компетентно рассматривается в: Janusz Chmielewski. Język starochiński jako narzędzie rozumowania. – «Sprawozdania z prac naukowych Wydziały» I, PAN, 1964, 125 ff. Ср. Tchang Tcheng-Ming, op. cit. 78-83.

[48] Как Лаут (с. XX) в применении к «Притчам Соломоновым», так следом за ним Дейвис (с. 412), по отношению к китайским максимам отмечают, что антитетический параллелизм «удивительно подходит ... для пословиц, афоризмов и изолированных предложений». Их «изящество, прозорливость и сила», согласно Лауту, «проистекают в значительной мере от антитетической формы, от противопоставления манеры выражения испытываемому переживанию».

[49] Ср. Heinrich Lausberg. Handbuch der literatischen Rhetorik, 1, § 259, 586-588, Munich, 1960; J. Gonda, op. cit., p. 93 ff.

[50] Ср. в былине Кирши о Вольхе Всеславевиче: *А втáпоры княги́ня понóс понеслá, // понóс понеслá и дитя́ родилá.* Шафранов сравнивает эту конструкцию со звеном в цепи, которое соединено как с предыдущим, так и последующим звеном (с. 85).

[51] Здесь можно усмотреть и еще одну парономастическую ассоциацию, объединяющую три непарных полустишия: 2 [АВГО́Р'е] ~ 3 [наГО́му] ~ 5 [ГР'и́вна]. В данной связи можно вспомнить указание Соссюра: «И если в любой момент может возникнуть сомнение относительно того, что же является словом-темой и что перекликающейся с ним группой, это наилучшим образом доказывает, что все в стихах так или иначе перекликается друг с другом» (Jean Starobinski. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. – «Mercure de France», 1964, 255).

[52] Этот прием определяется как «рефлексивная конгруэнтность» («reflexive congruence») в: Herrman Weyl. Symmetry. Princeton, 1952, p. 43.

[53] Более старая форма в «Повести»: 409 [д'ет'ат'и] принадлежала, должно быть, первоначальному варианту этой строки.

[54] См. А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка. Л. 1941, с. 393 и сл.

[55] А. М. Пешковский в своем труде «Русский синтаксис в научном освещении» (М., 1956, с. 381 и сл.) обнаружил бы в инфинитивных предложениях строк 2-3 «оттенок субъективной необходимости», а строк 6-11 «оттенок объективной необходимости».

[56] См. R. Jakobson. Selected Writings, I. The Hague, 1962.

[57] В. И. Варенцов. Сборник русских духовных стихов. Спб., 1860, с. 131.

[58] А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, I. Спб., 1895, с. 533, 536.

[59] Ф. М. Истомин, Г. О. Дютш. Песни русского народа. Спб., 1894, с. 60.

[60] См. А. Б. Шапиро. Очерки по синтаксису русских народных говоров. М., 1953, с. 71.

[61] Возможно и другое допущение: *а го́ре пре́жде* ⟨да в⟩ *ве́к зашёл* – «а горе зашло раньше и навсегда»; параллелизм полустиший будет основан тогда на двух наречиях времени *пре́жде* и *вве́к* (*вове́к? наве́к?*). Ср. соответствующее выражение в «Повести»: $_{437}$ *не на ча́с я к тебе го́ре злоча́стное привяза́лося*, и в лирико-эпической песне цикла о горе, записанном А. Ф. Гильфердингом – Онежские былины (Спб, 1896) № 177: *и не на ча́с я к тебе го́ре привяза́лоси* и *а я тут на́ век го́ре росстава́лоси.*

[62] Ср. упоминание в «Повести»: на пиру молодца посадили $_{181}$ *не в большее место, не в меньшее.*

[63] Как говорится в: Robert Austerlitz. Parallelismus. – In: «Poetics. Poetyka. Поэтика». Warszawa, 1961, «напряжение, возникающее между параллельными синонимами или антонимами сообщает тексту своего рода семантический ритм» (с. 441). Напряжение между параллельными синонимами и антонимами играет действенную роль поочередно.

[64] Ср. R. Jakobson. Selected writings, IV. The Hague, 1965, p. 434 f.

[65] См. А. М. Селищев. Диалектологический очерк Сибири. Иркутск, 1920, с. 137: *ро́стить* и т.п., и С. П. Обнорский. Именное склонение в современном русском языке, 1. Л., 1927, с. 244: *ко́ня; ко́ню.* Вполне допустимо диалектное ударение на суффикс в $_{14}$*мочала́ми*; ср. Обнорский, 2. Л., 1931, с. 384 и сл.

[66] Ср. Jakobson, op. cit., p. 425 ff.

[67] Franz Miklosich. Die Darstellung im slavischen Volksepos. – In: «Denkschriften der K. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philos.-hist. Cl.», 38, 1890, 3.7.

[68] См., напр., Marcel Jousse. Études de psychologie linguistique. – Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs. Paris, 1925, Ch. X, XII, XV-XVIII; Gervitz, op. cit. 10.

[69] Ср. Claude Lévi-Strauss. La pensée sauvage. Paris, 1962.

[70] А. Н. Веселовский. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. – «Поэтика I.» Спб, 1913, с. 130-225.

[71] В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928. На англ.яз.: Morphology of

the folktale. Bloomington, Ind., 1958.

[72] Alfred Bertholet. Zur Stelle Hohes Lied. – «Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft», 33, 1918.

[73] W. F. Albright. The Psalm of Habakkuk, 7 (см. выше).

[74] Ср. R. Jakobson. Linguistics and poetics, 355 (см. выше): «Ориентация на адресата – конативная функция – находит свое чисто грамматическое выражение в звательной форме и повелительном наклонении». [Цитируется по книге: «Структурализм: "за" и "против"». М., «Прогресс», 1975, с. 200.]

[75] П. В. Шейн. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах. Спб, 1900, № 1659.

[76] Ср. Lausberg, op. cit, 737: изоколон, построенный по схеме q ($a^1 b^1$/ $a^2 b^2$): где «q» есть «общая часть предложения по отношению к членам, указанным в скобках».

[77] R. Jakobson. Signe zéro. – In: «Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally». Genève, 1939, p. 148f.

[78] Op. cit., 363: «Нарастающий (climactic) параллелизм, как его определяет Драйвер, который и ввел этот термин, оказывается простым объединением формы повторяющегося параллелизма и формы, рассматриваемой выше, где вторая строка «завершает» первую. Так, в цитируемом у Драйвера примере: «The voice of the Lord shaketh the wilderness; The Lord shaketh the wilderness of Kadesh» («Глас Господа потрясает пустыню; потрясает Господь пустыню Кадес». Псалтирь, 28,8) – начало второй строки подхватывает конец первой и прибавляет к нему «of Kadesh». Прием повторения может быть сведен к анадиплозису, как в цитируемом примере, или же к анафоре, что имеет место в других примерах «нарастающего» параллелизма, приводимых Драйвером. Понятие нарастающей формы в более широком аспекте – см. издание Берни: C.F. Burney (ed.). The book of Judges. London, 1918, 169 ff – автор настоящей статьи предполагает рассмотреть с лингвистических позиций в другом контексте.

[79] Б. М. и Ю. М. Соколовы. Сказки и песни белорусского края. М., 1915, Песня № 73.

[80] Р. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин–Москва, 1923.

[81] Ср. Emile Benveniste (ed.). Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet. – In: «Cahiers Ferdinand de Saussure», 21, 1964, p. 110: «Вообще нужно признать, что упущенное для какой-то пары стихов можно наверстать в следующем стихе и даже на протяжении нескольких».

АКСИОМЫ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ
(на примере мордовской народной песни)

I

Анализ метрической системы требует точного определения всех компонентов и их взаимоотношений, лежащих в основе любого метра в данной системе; такой анализ должен четко и исчерпывающе показать, какие метры могут существовать и существуют в данной системе, а какие не могут. Таким образом, все богатство реально существующих метрических форм должно быть полностью выводимо из установленных правил.

В качестве материала для такого дедуктивного вывода была выбрана мордовская народная песня. (Мордва – нация, живущая в районе центральной Волги, ее язык принадлежит к финно-угорской группе.) Мордовскому языку свойственна простая просодическая структура; ни число гласных, ни ударение не являются релевантными фонологическими признаками в данном языке. Однако и для более сложной просодической структуры потребуется в принципе тот же подход.

Перечень мордовских слоговых схем был уже установлен ранее: 4 + 3, 4 + 4, 4 + 5, 5 + 3, 5 + 5; 4 + 3 + 3, 4 + 4 + 3, 4 + 5 + 3, 4 + 4 + 4, 4+3+5, 4 + 4 + 5, 4 + 5 + 5, 5 + 3 + 3, 5 + 4 + 3, 5 + 5 + 3, 5 + 3 + 5, 5 + 4 + 5, 5 + 5 + 5; (4 + 4) + (4 + 3), (5 + 5) + (4 + 3). Опубликованные к настоящему времени описания метрики мордовской народной песни узко ограничены следующим списком:

(a) H. Paasonen. Über den Versbau des mordwinischen Volksliedes. – «Finnisch-Ugrische Forschungen», X (1910), 53 (сокр. FUF); материал представлен в следующих публикациях этого автора: Proben der mordwinischen Volksliteratur. – «Journal de la Société Finno-Ougrienne», IX (1891) (сокр. JSFOu); Mordwinische Volksdichtung (сост. H. Paasonen, ред. P. Ravila). – «Mémoires de la Société Finno-Ougrienne», LXXVII (1938), LXXXI (1939) (сокр. MSFOu).

(b) N. Trubetzkoy. Zur Struktur der mordwinischen Melodien. – «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien», phil.-hist. Klasse, Vol. 205, 2nd article, Appendix, 115; главный источник этого автора –

R. Jakobson, J. Lotz. Axioms of a Versification System Exemplified by the Mordovian Folksong. – In: R. Jakobson. Selected Writings, vol. V (On Verse, Its Masters and Explorers), The Hague–Paris–New York, Mouton Publishers, 1979, p. 160–166. Данная статья представляет собой краткое изложение лекции, подготовленной Р. Якобсоном и Дж. Лотцем, прочитанной 8 апреля 1941 г. в Венгерском Институте в Стокгольме и опубликованной там же под заглавием «Axiomatik eines Verssystems am mordwinischen Volkslied dargelegt»; впоследствии статья была опубликова в исправленном английском варианте в сборнике «Acta Instituti Hungarici Universitatis Holmiensis» (1952).

«Мордовский этнографический сборник» (под ред. А. Шахматова), Санкт-Петербург, 1910 (сокр. Шахм.)*.

II

А. Компоненты

Метр мордовской народной песни складывается из следующих компонентов: слог, слово, член фразы, фраза, сегмент, стих и целое.

Примечание: (1) Термин «слог», возможно, более точно было бы заменить термином «слоговой пик».

(2) Под «членом фразы» мы понимаем интервал между двумя смежными синтаксическими паузами, неважно – возможными или обязательными.

Пример 1: (Шахм., № 17, с. 444–445) [// обозначает границу между членами фразы]:

Pr'istal'etązą // k'ed'gyrgasynʒa.
'Пистолет его у него на запястье'.
K'ijava jutä // mazyj Kat'uša...
'По дороге проходит хорошенькая Катюша...'

Эти компоненты – слог, слово, член фразы, фраза и целое – обнаруживаются и в языке, то есть они существуют и вне поэзии, тогда как сегмент и стих появляются только в поэзии. Соответственно, компоненты первого рода называются *глоттическими*, а компоненты второго рода – *метрическими*. (Целое выступает в языке как *высказывание*, а в поэзии – как *песня*.)

Все упомянутые глоттические компоненты могут быть организованы в иерархию, в которой каждый последующий компонент содержит целое число (то есть один или несколько) предшествующих компонентов. Эта иерархическая последовательность такова: слог, слово, член фразы, фраза, целое.

Пример 2: (Шахм., с. 647):

– M'ejs? –
– 'Для чего?' –

(В этом случае все компоненты совпадают: целое = фраза = член фразы = слово = слог.)

Пример 3: (Шахм., с. 406):

Lóman' alašasty rudajs valgat. (Пословица)
'С лошади другого человека в грязь сойдешь'.

(В этом случае целое содержит одну фразу, фраза – два члена фразы, в каждом из которых содержится два слова. Во втором слове – четыре слога, а во всех остальных словах – по два.)

*Приведенные в статье мордовские примеры и их переводы откорректированы по данным источникам и по указаниям Г. И. Ермушкина, которому переводчик искренне признателен за консультации. – *Прим. перев.*

B. МЕТРИЧЕСКИЕ ПРАВИЛА

Правило I: **Все компоненты данной метрической системы могут быть организованы в иерархию, в которой каждый последующий компонент содержит целое число (то есть один или несколько) непосредственно предшествующих компонентов; соответствующая иерархическая шкала такова: слог, слово, сегмент, член фразы, целое.**

Примечание: Таким образом, метрические компоненты вкладываются в иерархическую шкалу глоттических компонентов.

Пример 4: (Шахм., № 2, с. 411) [// обозначает границу меду сегментами]:
(1) Kolma pusta // s'v'etėnʒa
'Три пустых цветка'
(2) Pokš č'oranʒa // av'ečksä...
'Старшего сына она не любит...'
(слово = 1 слог, напр. pokš 2 слога, напр. kolma; или 3 слога, напр. s'v'etênʒa;
сегмент = одно слово в конце этих стихов, два слова в их начале;
член фразы = два сегмента в первом стихе, один сегмент во втором;
стих = один член фразы в первом случае, два члена фразы во втором.)

Пример 5: (Шахм., № 4, с. 418):
Ur'äžys' s'ek'i // čyn'istyn't'
Pary t'aχ't'ir'int' // p'äčk'iz'ä...
'Сноха в тот самый денечек
Зарезала добрую девушку...'
(фраза = два стиха)

Определение I: Компонент, принадлежащий указанной выше иерархической шкале, обозначается как *подчиняющий* предшествующий компонент и как *подчиненный* последующему.

Правило II-1: **Сегмент содержит не менее трех слогов, но не более пяти.**

Определение II-1: Трехсложный сегмент называется *минимальным сегментом*, пятисложный сегмент – *максимальным*, а четырехсложный сегмент – *средним*.

Правило II-2: **Стих содержит не менее двух сегментов, составляющих слошную цепь, но не более трех.**

Определение II-2.1: Мы будем называть стих, содержащий два сегмента, *коротким*, а стих, содержащий три сегмента, – *долгим*.

Пример 6: (JSFOu, № 43, c. 94):
Ul'an s'uron', // bojaron' t'ejt'er', // v'id'iška...
'Буду хлеб, боярышня, сеять...'
(В примерах 1, 4 и 5 представлены короткие стихи. В примере 6 – долгий стих.)

Определение II-2.2: Мы назовем первый сегмент в стихе *начальным*, а последний – *конечным сегментом*. Между ними может находиться *промежуточный сегмент*.

(Начальные сегменты в примерах 1 и 5, конечные сегменты в примере 1 и промежуточный сегмент в примере 6 – это максимальные сегменты; начальные сегменты в примерах 4 и 6 – средние сегменты; конечные сегменты в примерах 4, 5 и 6 – минимальные сегменты.)

Правило II-2.1: **Начальный сегмент не является минимальным (он содержит четыре или пять слогов).**

Правило II-2.2: **Конечный сегмент может быть средним только тогда, когда все предшествующие сегменты стиха – средние. (Аранжировка короткой строки имеет, таким образом, вид 4 + 4, а аранжировка долгой строки – вид 4 + 4 + 4).**

Пример 7: (JSFOu, № 33, с. 74): (4 + 4)
Kozon' čačnẽs' // komul'avka ..?
'Где родился хмель ..?'

Правило II-3: **Целое содержит не менее двух стихов: они образуют последовательность, в которой каждый стих метрически тождествен предпоследнему перед ним. (Смежные стихи могут быть как метрически тождественны, так и нетождественны.)**

(Рождественская песня № 69 в MSFOu LXXXI, например, содержит три стиха. Песни из двух стихов можно найти в: Шахм., с. 248 и сл.)

Определение II-3.1: Метрически тождественные смежные стихи называются *однородными*,
метрически нетождественные смежные стихи называются *альтернирующими*.

Определение II-3.2: Альтернирующие стихи с нечетными номерами в последовательности стихов называются *нечетными стихами*, альтернирующие стихи с четными номерами называются *четными стихами*.

Правило II-3.1: **Альтернирующие стихи являются короткими стихами, сегменты внутри нечетного стиха метрически тождественны (т.е. 4 + 4 или 5 + 5), четный стих минимален (т.е. 4 + 3), а целое с альтернирующими стихами содержит не менее двух четных стихов и оканчивается четным стихом.**

Пример 8: (JSFOu, № 8, с. 22) : (4 + 4) + (4 + 3)
Kadyk', kadyk', // c'oran'akaj,
tabaktojak // targamot!
'Брось, брось, мой сыночек,
и табак курить!'

Правило II-3.01: **Однословная константа (рефрен) может быть вставлена в однородные стихи, при этом она не составляет часть сегмента и не выступает как сегмент (она может быть помещена в начале или в конце стиха или между двумя сегментами).**

Пример 9: (FUF, с. 163)
Udyn', udyn', ur'akaj, mon udokšnyn'.
A-par(o) onnė, ur'akaj, mon n'ejekšnyn':
butto er'ataŋk, ur'akaj, v'el'(e) ušoso...
'Я спал, я спал, невестка, я отсыпался.
Плохой сон, невестка, я видел:
будто бы мы, невестка, живем за деревней...'

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

1. *Метрический компонент отличается по размеру от компонента, следующего за ним через одну позицию на иерархической шкале*, то есть любой компонент больше, чем другой компонент, предшествующий ему через одну позицию, но меньше, чем компонент, следующий за ним через одну позицию. (Так, сегмент превышает слог и вкладывается в стих, стих превышает сегмент и вкладывается в целое.)

2. (a) *Метрический компонент содержит постоянное число компонентов, предшествующих ему через одну позицию на иерархической шкале, вследствие чего максимально возможное число компонентов некоторой иерархической позиции никогда не может вдвое превысить их минимального числа* (то есть сегмент содержит 3, 4 или 5 слогов, но не вдвое больше трех; стих содержит 2 или 3 сегмента, но не вдвое больше двух).

(b) *Метрические компоненты образуют устойчивую, количественно определенную последовательность внутри подчиняющего сегмента, следующего за ними через одну позицию на иерархической шкале.*

3. *Метрический компонент содержит не менее двух компонентов того типа, который предшествует ему через одну позицию* (то есть стих содержит не менее двух сегментов; целое содержит не менее двух стихов).

Примечание: Число слогов в минимальном сегменте (три) можно объяснить принципом варьирования; именно вследствие этого числа слогов возможно взаимное метрическое различие глоттических компонентов (слова, слога) и тем самым их вкладывание в минимальный сегмент.

4. *Если сегменты или стихи в некоторой последовательности метрически нетождественны, последний сегмент или стих, завершающий целое* (и тем самым все четные стихи), *содержит нечетное число слогов.*

III

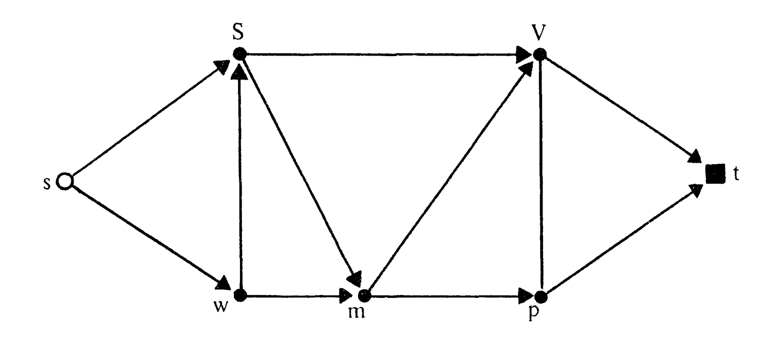
ДАЛЬНЕЙШИЕ ПРОБЛЕМЫ

1. Наряду с правилами, определяющими метры, следует проанализировать и исследовать относительную употребительность и *относитель-*

ную частоту отдельных метров. Другая проблема, исследуемая особенно тщательно в современной славянской метрике, встает в связи с *относительной частотой вариаций*, допустимых в пределах метра. Например, нам придется изучить как встречаемость, так и позицию словесной границы в пятисложных сегментах. (Так, для конечного сегмента мордовского стиха типа 5 + 5 обнаруживается более строгий и устойчивый метрический характер, чем для начального сегмента.)

2. Должна быть исследована *семантическая значимость* отдельных метров – т.е. распределение метров по поэтическим жанрам и внутренние основания для этого распределения.

3. Исчерпывающая, однозначная формулировка правил каждой метрической системы является необходимой предпосылкой *сравнительной метрики*, как сравнительно-исторической, так и типологической. Правила, сформулированные для мордовской метрической системы, предстоит сравнить прежде всего с метрическими системами языков, генетически родственных или географически смежных мордовскому языку. В выборе метров в мордовской народной поэзии проявляется столь однородная и строгая внутренняя закономерность, что вряд ли можно признать убедительным предположения Паасонена (FUF, 175) и Трубецкого (Revue des Études Slaves, I/1921, 187) о том, что некоторые из этих метров были заимствованы у восточных славян[1].



s = слог
w = слово
m = член фразы
p = фраза
t = целое
S = сегмент
V = стих
R = правило

[1] Правила, определяющие *поэтические* метры мордовской народной песни, должны быть сопоставлены с ее *музыкальными* правилами, поскольку обе системы представляют собой два компонента одного целого.

min = минимальный
max = максимальный
med = средний
n = положительное целое число
a = начальный компонент
ω = конечный компонент
μ = любой компонент в последовательности

(Эти аббревиатуры относятся к компонентам, занимающим непосредственно следующую позицию в иерархической шкале по отношению к исходной единице.)

$\top$ = подчинение
[ ] = количество, выражаемое целым числом
: = отношение по размеру
= = равенство по размеру
$\neq$ = различие по размеру
$>$ = больше
$\rightarrow$ = импликация
& = конъюнкция
| || = знаки-разделители
o = совместимо с
r = рефрен

RI. $s \top w \top S \top m \top V \top p \top t$

RII-1. $[S : s] = 3$

RII-2. $[V : s] = 2$

$S_a > S_{min};\ S_\omega = S_{med} \mid\rightarrow \mid S_\mu = S_{med}$

RII-3. $[t : V] > 1 \mid \& \mid V_\mu = V_{\mu \pm 2n}$

$V_\mu \neq V_{\mu \pm 1} \|\mapsto\| V = V_{min} \mid \& \mid V_{2\mu+1} \rightarrow S_a = S_\omega \mid$

$\& \mid V_{2\mu} \rightarrow (S_a \;\&\; S_\omega)_{min} \mid \& \mid t = 2nV \;\&\; n > 1$

$V_\mu = V_{\mu \pm 1} \mid o \mid r$

«СКОРБЬ ПОБИВАЕМЫХ У ДРОВ»

Здесь будут писаться святые слова:
«Дрова».

Ал. Блок (21 ноября 1919 г.)

Русскому рифмотворству на рубеже XVI и XVII вв. литературовед Н. П. Попов посвятил статью, вышедшую в 1918 г. в «Известиях ОРЯС АН» за 1917 г. (с. 259–275) с авторской пометкой «14.VIII.1916. Москва, Кремль». К числу первых русских стихотворцев исследователь относит Авраамия Палицына, потому что в его «Сказании о смутном времени» рассеяно немало «строк с рифмами». Правда, во многих случаях такие созвучия, по словам Попова, разбросаны «мимоходом, без явного стремления со стороны автора отлить свою речь в форму стиха», но единичные примеры крупных отрывков «Сказания», сплошь изложенных стихами, побуждают признать рифмовку намеренным приемом сочинителя. Наиболее наглядным образчиком Попову служат девять парных конструкций, составивших второй абзац 47-й главы (л. 138) в тексте окончательной редакции «Сказания». «Скорбь побиваемых у дров» – такова тема этих девяти двустиший, согласно «Указу главам» (л. 4). В непосредственной надписи над 47-й главой «скорбение» заменило «скорбь».

Этот отрывок в точной типографской разбивке Попова неоднократно перепечатывался в различных учебниках древнерусской письменности. Обсуждая «Сказание» и его основное ядро – повесть об осаде Троице-Сергиева монастыря, О. А. Державина отметила «ритмическую рифмованную речь» отдельных выделенных эпизодов в описательных частях рассказа, особенно в 47-й главе, где новый прием, «переход к ритмическому сказу, показывает особую взволнованность автора» при изображении «необычных и страшных событий» («Сказание Авраамия Палицына», текст, подготовленный к печати и прокомментированный О. А. Державиной и Е. В. Колесовой под ред. Л. В. Черепнина. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 55).

Попов расценивает как «большой шаг вперед по части рифмовки» отказ от монополии единообразных глагольных окончаний, но ставит Авраамию на вид, что он «тут же упал до созвучий чисто мнимых вроде: *прут – труп, торг – горд* и *дров – гроб*» (с. 267). Исследователь признается, что «нашему избалованному вкусу первые опыты виршетворства» невольно кажутся плоскими и «неуклюжими» при всей важности этих инкунабул русского стиха «для истории отечественной словесности» (с. 275). Попов ссылается на старую пословицу о трудности всяческих зачатков, а В. М. Жирмунский в труде 1923 г. о рифме, ныне включенном в его книгу «Теория стиха» (Л., 1975), цитирует те же «рифмоиды» Авраамия «как результат попытки подыскать приблизительно точное созвучие» (с. 400).

Статья опубликована по-русски в: R. Jakobson. Selected Writings, III, Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York, 1981, p. 304–310.

Оценка мнимо неумелых стихотворных попыток «Смутного времени» под углом зрения «нашего избалованного вкуса» – таково одно из многих лишь медленно изживаемых проявлений художественного эгоцентризма, навязывающего мастеру былых времен эстетические тяготения, ему решительно чуждые. В прошлое отошли самоуверенные усилия критиков счесть своезаконные искания и достижения древнерусской иконописи просто-напросто беспомощными срывами неумелого богомаза. Ныне требует внимательного пересмотра также и словесное искусство Древней Руси в свете его собственных самодовлеющих критериев и заданий.

Воспроизводим все девять двустиший «Сказания» (второй абзац 47-й главы), в общем следуя условным орфографическим правилам, принятым в академическом издании палицынского текста (см. с 74 и сл.).

СКОРБЬ ПОБИВАЕМЫХ У ДРОВ

1. И множем руце от брани престаху:
всегда о дровех бои злы бываху.
2. Исходяще бо за обитель дров ради добытия,
и во град возвращахуся не без кровопролития.
3. И купивше кровию сметие и хврастие,
и тем строяще повседневное ястие;
4. К мученическим подвигом зельне себе возбуждающе,
и друг друга сим спосуждающе.
5. Иде же сечен бысть младый хвраст,
ту расечен лежаше храбрых в [о] зраст;
6. И иде же режем бываше младый прут,
ту растерзаем бываше птицами чловеческий труп.
7. И неблагодарен бываше о сем торг:
сопротивых бо полк со оружием прискакаше горд.
8. Исходяще же нужницы, да обрящут си веницы,
за них же и не хотяще отдаяху своя зеницы.
9. Текущим же на лютый сей добыток дров,
тогда готовляшеся им вечный гроб.

Начиная со второго двустишия, здесь утрачивается привычное рифмовочной технике «Сказания» сопоставление сродных финитных форм. В двустишиях 2–4 с их безличным, приглушенно повествовательным складом рифму образуют существительные среднего рода с суффиксом -ij- и соответственно пониженным значением предметности, а именно отглагольные (*добытия, кровопролития, ястие*, ср. вне рифм также *сметие*) или собирательное (*хврастие*), а затем, в двустишии 4, снова отглагольные образования – деепричастные формы (*возбуждающе, спосуждающе*, ср. вне рифм *исходяще, купивше, строяще*). С дактилическим характером окончания всех рифм в этих трех двустишиях сочетается склонность к ударению на предпредпоследнем слоге словесных единиц внутри стихов (например, 3: «И купивше кро́вию сметие и хвра́стие, / и тем стро́яще повседне́вное я́стие»).

В четырех из пяти последующих двустиший все восемь строк заканчиваются именными моносиллабами (семью существительными и одним прилагательным) – новшество, четко противоположное вековому запре-

ту польских и украинских рифм из односложных слов. В основе этих четырех рифм лежит трагическое противопоставление сбора дров и погибели сборщиков. Роковой конфликт нашел себе образное выражение в двустишиях 6 и 7, где начальный и конечный согласный рифмующих слов подвергнуты метатезе в соответствии с крутым поворотом в судьбе убогих искателей скудной поживы: терзаемый *труп* сменяет нарезанный *прут*; неблагодарен был *торг*, и недаром неприятель стал *горд*. Рифма моносиллабов захватывает соседнее слово: *ХВРАСТ – ХРАбрых ВЗРАСТ; ДОБыток ДРОВ – ГРОБ.*

Во всех строках двустиший 5 и 6 выступает в предикативной функции страдательная форма: *сечен – расечен, режем – растерзаем*; над двустишием 7 доминирует отглагольное прилагательное *неблагодарен* пассивного значения (не на благо был дарен), а над заключительным двустишием возвратная форма: *готовляшеся им вечный гроб*. Заглавие – *скорбь... дров* – сближено зеркальной симметрией с заключительной рифмой: *дров – гроб*. Показательна взаимная звуковая связь рифмующих моносиллабов всего текста: наличие вибранта по соседству с гласным и шумного согласного, большей частью взрывного, в конце слова.

Вопрос о своеобычном профиле, и в частности об ударениях, двустишия 8 с его тройной двусложной рифмой *нужницы – веницы – зеницы* оставляю открытым.

Весь абзац насыщен ритмико-синтаксическими параллелями и пронизан звуковыми парономазиями, например *о дроВАХ Бои злы БЫВАХУ* (Попов справедливо отдает предпочтение форме *дровах* перед архаическим вариантом *дровех*); *за ОБИТель ради доБЫТия ТУ РАСечен – взРАСТ... ТУ РАСТеРЗаем; иДЕ ЖЕ РЕЖЕМ... ПРУТ – СОПРОТивных... СО ОРУЖИЕМ; ИсХОДЯЩЕ – И не ХОТЯЩЕ.*

Сложен вопрос о силлабической сетке, лежащей в основе цитируемого абзаца. Численное сопоставление первых четырех двустиший счетом с начала и четырех двустиший, начиная с конца, показывает в обоих случаях одинаковую кривую в числе слогов.

1. 11 + 11 = 22		12 + 11 = 23	9.
2. 16 + 16 = 32	десятью больше	16 + 17 = 33	8.
3. 14 + 13 = 27	пятью меньше	12 + 16 = 28	7.
4. 17 + 10 = 27		12 + 16 = 28	6.

Среднее двустишие 5. 9 + 10 = 19

Каждое из четырех двустиший счетом с конца превышает на один слог соответствующее двустишие счетом с начала (23–22; 33–32; 28–27), а второй стих среднего двустишия превышает его первый стих в свою очередь на один слог (10–9).

Взамен лироэпического причитания по злополучным дровосекам следующий, третий, абзац 47-й главы дает череду драматических реплик, вложенных в уста участников «добытия дров за градом», с пятью сопроводительными ремарками: «глаголаху сице», «всяк... глаголаше», «матерем же вопиющим», «обрыдаху глаголюще», «инии же... въпреки тем глаголаху».

Оргия звуковых, точнее, звукообразных повторов заполняет эти диалоги, начиная с первичного вопроса *вО ВРАтех гРАда: «Чим, бРАте, выменил еси проклятыя ДРОВА сия, ДРугом ли или РОДителем или своею*

кРОВию?» – где ключевое слово «дрова» воистину перекликается с лексикой и тематикой всего траурного окружения. Звуковое сближение смежных образов неустанно продолжается: *И ИХ ЖЕ госПОДь – ИХ ЖЕ СУД ПОСТИЖЕ; ЗАКРЫ – зле РЫКАху. – И БРАТ БРАТА И СЕСТРЫ – и БРАшну СОСТРояему*. Жестокое сочетание зажигаемых на брашно дров и сожженной жизни подсказывает непривычную, мужскую рифму с подсобным односложным ассонансом: *и вкупе вношаеми быВАху дроВА и чловеческая глаВА* (может быть, первоначально *голоВА*). Ср. красноречивое созвучие конечных слов в двух внешне и внутренне смежных предложениях: *ГЛАва – ГЛАголаше* (или *ГОЛова – глаГОЛаше*).

Тему ширящегося ужаса олицетворяет всеобщий вопросительный выкрик, пронизанный цепью подударных /ó/: *И всяк, зря на Óгнь, «ÓХ-ÓХ! – глагÓлаше. – Ó ÓТЧе мÓЙ, почТÓ мя роди, да крÓвь твою изъем и испию?"* В пяти из девяти примеров подударное /ó/ занимает начальное и в двух конечное положение в слоге и слове. Единственно в ключевом имени *кровь* гласный /ó/ окружен начальным и конечным согласным, и только в одном из тех же девяти примеров (вводное речение *глаголаше*) /ó/ принадлежит открытому внутреннему слогу слова. Короче говоря, по одну или по обе стороны эти гласные явно избегали прямого соприкосновения с антевокальным согласным.

Ассоциация между трапезными дровами и кровавой расплатой сородичей за добычу этих дров сливается в образ испитой отческой крови. Следуя непосредственно за глаголом *исПИЮ*, созвучное причастие *матерем же воПИЮщим* влагает в материнские уста чеканную формулу отрицательного параллелизма: «Се не брашно строится, но аз за вами в смерть готовлюся!» Причудливое в таком не то застольном, не то заупокойном контексте сыновнее сетование: «О утроба матере нашея! Почто не заключи наю, да не изъемы друг друга?» – связывает с образом утробы глаголы двух глубоко различных семантических полей и явственно обостряет неожиданность близкого сочетания этих двух глаголов – «заключи наю да не изъемы» – на фоне обыденного словарного контраста: «заключить» и «изъять» (вместо непривычного «изъесть»).

Брате, начальный вокатив всего абзаца, пробуждает вереницу четких парономазий в его заключительной части: *Се не БРАшно строится... БРАТИЯ же БРАТИЮ ОБРыдаху глаголюще: «О уТРоБа матере нашея!»* Мотив жестокости, противопоставленный общему воплю, подсказывает «Скорбению побиваемых у дров» заключительную парономазию – *«Ни, БРаТИЕ, НЕ скоРБИТЕ!»*, – ибо мы неповинны в том, что сегодня мы питаемся потом и кровью наших ближних, а завтра *«нашими ПоТы и кровию оставшии наПиТаются»*.

Оба крайних абзаца, окружающих «Скорбение», повествуют «о отчаянии помощи чловеческия», возвращаясь к поучительно публицистическим тонам, широко применяемым в «Сказании» Авраамия, причем сожаление о невозможности довести до царского сведения срочную нужду в помощи ратных воинств перемежается с осуждением нетерпеливых и маловерных.

По своей художественной композиции оба внутренних абзаца наглядно противопоставлены друг другу. На последовательно стихотворный склад второго абзаца, посвященного лютым загородным событиям, третий отвечает чередой городских отголосков, перебоем прозаических образчиков чужой речи, изобилующих местоименными (в том числе при-

тяжательными) и глагольными формами первого и второго лица (*выменил еси; мой; мя роди; кровь изъем и испию; мои; аз за вами в смерть готовлюся; матере нашея; не заключи наю, да не изъемы; не скорбите; мы напитахомся; нашими; несть бо мы тому вини; нашим*), вопросами (*чим; почто; почто*), восклицаниями (*ох-ох! о! о!*), обращениями (*брате; отче, чаде, утроба, братие* в сочетании с императивом *не скорбите*), тогда как во втором абзаце и чужая речь, и все прочие перечисленные языковые приемы просто-напросто отсутствуют.

Смене стиха прозой здесь разительно соответствует переход от метафорического строя к поступи метонимической. Ассоциации по сходству и контрасту лежали в основе таких параллелей, как *сечен младый хвраст – расечен храбрых взраст; режем младый прут – растерзаем чловеческий труп*, где страдательные предикаты рифмующих стихов схожи, а подлежащие контрастны. Напротив, ассоциация по смежности доминирует в построениях третьего абзаца. *Проклятыя дрова сия* были куплены кровью, пролитой *у добытия дров* при выходе из осажденного неприятелем города. Вкушающие пищу, приготовленную на этих дровах, принимают на себя вину в испитии крови погибших сродников; *инии же от жестости вопреки тому* провозглашают беспечальную круговую поруку взаимных смежностей.

Установка именно на смежность находит себе четкое выражение уже в перечне сродников, соучастных в вылазках по дрова: «Отец бо исхождаше, да препитает си жену и чяда, и брат брата и сестры, тако же и чяда родителей своих». Примечательна для метонимической поступи третьего абзаца сложная – и прямая, и обратная – перспектива временны́х и причинно-следственных связей.

Оба вклиненных абзаца с их широким диапазоном испытанных вариаций на общую непривычную тему – *вкупе вношаеми бываху дрова и чловеческая глава* – заново свидетельствует о высоком уровне и подлинном своеобразии московского словесного искусства в бурном начале XVII в.

СТАТУЯ В ПОЭТИЧЕСКОЙ МИФОЛОГИИ ПУШКИНА

Владимир Маяковский однажды заметил, что стихотворная форма каждого по-настоящему нового и, следовательно, оригинального поэта может быть воспринята только в том случае, если его основная интонация проникнет в сознание читателя и овладеет им. Эта интонация затем не раз развертывается и повторяется, и чем глубже укореняется поэт в сознании читателя, тем в большей степени поклонники и противники поэта привыкают к звучанию его стиха и тем труднее им бывает отделить эти своеобразные элементы от произведений поэта. Они составляют существенную, неотъемлемую часть его поэзии, как интонация составляет основу нашей речи; интересно то, что именно такого рода элементы наиболее трудны для анализа. Если мы перейдем от одного аспекта поэзии к другому – от звука к смыслу, – мы столкнемся с аналогичным явлением. В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности. В пеструю вязь поэтических мотивов, зачастую несходных и не соотносящихся друг с другом, эти элементы вносят целостность индивидуальной мифологии поэта. Именно они делают стихи Пушкина пушкинскими, стихи Махи – подлинно стихами Махи, а стихи Бодлера – бодлеровскими.

Каждому читателю поэтического произведения представляется очевидным тот факт, что существуют определенные элементы, составляющие неотъемлемый, неотделимый компонент динамики произведения, и интуиция читателя заслуживает доверия. Задача ученого состоит в том, чтобы, следуя этой интуиции, извлечь эти постоянные компоненты, или константы, непосредственно из текста поэтического произведения путем его внутреннего, имманентного анализа, а если речь идет о варьирующих компонентах, установить, что является закономерным и устойчивым в этом диалектическом движении, найти основу (субстрат) вариаций. Идет ли речь о ритме, мелодике или семантике поэтического произведения, во всех случаях переменные, случайные, необязательные элементы существенно отличаются от «инвариантов» произведения. Есть компоненты стихотворения, которые варьируют от стиха к стиху, придавая каждому из них особые, индивидуальные черты; существуют и другие компоненты,

R. J a k o b s o n. The Statue in Pushkin's Poetic Mythology. – In: R. J a k o b s o n. Selected Writings, V (On Verse, its Masters and Explorers). The Hague–Paris–New York, 1979, p. 237–280. Впервые работа была опубликована на чешском языке: Socha v symbolice Puškinově. – «Slovo a slovesnost», 1937, № 3, s. 2–24; на английском языке эта статья впервые появилась в кн.: R. J a k o b s o n. Puškin and His Sculptural Myth (De proprietatibus litterarum, Series practica 116), The Hague–Paris, Mouton, 1975 (в переводе и под редакцией Дж. Бурбанка).

которыми отмечены не отдельные строки, а в целом стих данного стихотворного произведения или вообще данного поэта. Они создают рисунок стиха, идеальную метрическую схему, без которой стих не мог бы быть воспринят, а само поэтическое произведение распалось бы. Аналогичным образом разрозненные символы сами по себе немы и полностью понятны только в их отношении к общей символической системе. Наряду с варьируемыми элементами, которые свойственны отдельному стихотворению, особое значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества поэта.

Театроведы различают *амплуа* и *роли*; амплуа постоянны (разумеется, в границах определенных сценических жанров и стилей): например, амплуа первого любовника, интриганки, резонера не зависит от того, является в данной пьесе первым любовником офицер или поэт, или от того, кончает он с собой в конце пьесы или благополучно женится. В лингвистике мы отличаем *общее значение* грамматической формы от отдельных *частных значений*, обусловливаемых определенным контекстом или ситуацией. В словосочетании *домогаться чего-либо* родительный падеж обозначает объект, *на* который направлено действие, а в словосочетании *сторониться чего-либо* тот же падеж обозначает объект, *от* которого направлено действие. Это значит, что именно глагол, управляющий формой родительного падежа, наделяет эту форму тем или иным значением направления; сам по себе родительный падеж лишен этого значения, и общее значение родительного падежа, таким образом, не содержит значения направления. Если две противоречивые формулировки оказываются законными и если часто обнаруживается, что они законны в одно и то же время, это означает лишь то, что ни одна из них в действительности не верна или, точнее говоря, что обе они недостаточны. Из этого вытекает, например, что ни признание существования бога или революции, ни их отрицание не характерны для произведений Пушкина. Невозможно правильно понять частные значения грамматической формы и их взаимоотношения, если мы не поставим вопрос об их общем значении. Аналогичным образом, если мы хотим овладеть символикой поэта, мы должны прежде всего обнаружить те постоянные символы, из которых складывается мифология этого поэта.

Нельзя, разумеется, искусственно *изолировать* поэтический символ; наоборот, мы должны исходить из его тесного взаимодействия с другими символами и со всей единой системой произведений поэта.

Нельзя, естественно, впадать ни в вульгарный *биографизм*, рассматривающий литературное произведение как воспроизведение ситуации, из которой оно возникло, и выводящий из текста произведения то или иное неизвестное событие, ни в вульгарный *антибиографизм*, догматически отрицающий любую связь между литературным произведением и жизненной ситуацией. Для анализа поэтического языка могут оказаться весьма полезными сведения современной лингвистики о многообразной взаимосвязи слова и ситуации и об их тесном взаимодействии. Мы не хотим однозначно выводить произведение из той или иной ситуации, но в то же время, анализируя поэтическое произведение, мы не должны упускать из виду существенные повторяющиеся соответствия между жизненной ситуацией и произведением, в особенности регулярную связь между определенными общими чертами в ряде произведений поэта и общим местом или временем создания этих произведений, равно как

нельзя игнорировать и соответствующие биографические условия. Ситуация есть компонент речи; поэтическая функция преобразует ее, как и любой другой компонент речи, иногда выдвигая ее на передний план как эффективное выразительное средство, иногда, наоборот, заглушая ее, но в каком бы смысле она ни трактовалась в произведении – в положительном или отрицательном, произведение никогда не бывает к ней безразлично.

Разумеется, не следует думать, что мифология Пушкина, которую мы стремимся раскрыть в нашем исследовании, есть целиком и полностью *исключительно собственное* достояние поэта. Насколько сообразуется творчество Пушкина с современной ему русской поэзией, не говоря уже о современной ему поэзии вообще и обо всей русской поэзии в целом, – это уже другой вопрос. Сравнительное языкознание убеждает нас в том, что для плодотворного сравнения необходимо прежде всего систематическое описание.

В этой работе я могу предложить лишь ограниченную иллюстрацию изложенных выше положений, лишь небольшой фрагмент описания символической системы Пушкина. Этот фрагмент относится к одному из наиболее впечатляющих образов его поэзии – образу статуи – и его значению в творчестве поэта[1].

Как правило, в заглавиях оригинальных произведений Пушкина – эпических или драматических – указывается либо *главное действующее лицо*, либо место действия, если оно особенно существенно для сюжета или общей темы произведения. Сравним, с одной стороны, такие названия, как «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Жених», «Граф Нулин», «Анджело», «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», и, с другой стороны, такие названия, как «Полтава», «Домик в Коломне», «Бахчисарайский фонтан». «Первое лицо», как называет его сам Пушкин, может быть также собирательной группой людей; вовсе не случайно то обстоятельство, что поэма о кавказском племени, о чужестранце и об их драматичном конфликте названа – по обозначению чужестранца – «Кавказский пленник» и что более поздняя поэма о цыганах, чужестранце и об их конфликте названа «Цыганы»; в каждой из этих поэм центр тяжести располагается в разных местах. Обозначение главного лица может быть объединено с указанием поэтического жанра, к которому принадлежит данное произведение: «Песнь о вещем Олеге»; «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди»; «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»; «Сказка о рыбаке и рыбке»; «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» (первоначальное название драмы «Борис Годунов»).

Однако среди выдающихся поэтических созданий Пушкина выделяются три произведения, названия которых указывают не на живое действующее лицо, но на статую, скульптурное изображение, и в каждом случае эпитет обозначает материал, из которого сделана статуя: трагедия «Каменный гость», поэма «Медный Всадник» и «Сказка о золотом петушке». Герой трагедии, как указывает современный историк литературы, это Дон Гуан – «тот гуляка праздный, каким был Альбер и Моцарт»[2]. Однако это не так: ведь название драмы объявляет главным героем статую командора. Другой историк литературы говорит о «главном действующем лице

поэмы, Евгении»[3]; однако название поэмы выделяет как главное действующее лицо памятник Петру Великому работы Фальконе. Можно выдвинуть аналогичное возражение и автору самой значительной работы о последней сказке Пушкина[4]: «славный царь Дадон», хотя и появляется в начальных стихах сказки, вовсе не центральный персонаж; носителем действия сказки является золотая птица.

Однако сходство этих трех произведений не сводится только к особому типу главного героя. Одинакова роль статуи в действии этих произведений, и их сюжетное ядро, в сущности, одно и то же.

1. *Усталый, смирившийся человек мечтает о покое, и этот мотив переплетается со стремлением к женщине.* Дон Гуан говорит Доне Анне и о «совести усталой», и о собственном перерождении:

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

Евгений «не Дон Гуан», как ясно подчеркивает поэт в черновых вариантах «Медного Всадника»: его смирению не предшествует ни бунт, ни протест. Однако мечта Евгения перед драматической развязкой, хотя и лишенная пылкого романтизма желаний Дон Гуана, по существу сродни этим желаниям: уставший от невзгод, он мечтает о соблазнительной спокойной жизни «праздных счастливцев» и о встрече с Парашей. Царь Дадон

смолоду был грозен...
Но под старость захотел
Отдохнуть...
И покой себе устроить.

И как раз в этой ситуации он «очарован, восхищен» шамаханской царицей.

2. *Статуя, вернее существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной.* Связь с неким существом превращает статую в идол – или, если воспользоваться терминологией современной русской этнологии, в *лекан*; иными словами, статуя, понимаемая как чисто «внешнее изображение», становится *онгоном*, воплощением некоего духа или демона[5]. Связь статуи с таким существом может быть разного рода. Титаническая мощь каменного гостя является исключительной особенностью статуи (см. илл. 1):

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и щедушен,
... Как на булавке стрекоза...

В «Медном Всаднике» это свойство статуи соединяется с титанической мощью изображаемого лица, царя Петра Великого – «чудотворца-исполина» – и его символического партнера, его коня (см. илл. 4 и 6). Однако в сказке, наоборот, статуэтка – «петушок на спице» – почти уподобляется «стрекозе на булавке» (см. илл. 8). *Подражательная магия*, если воспользоваться терминологией Фрэзера, заменяется *заразительной*

магией, или, другими словами, вместо отношения изображения к изображаемому объекту на передний план выдвигается отношение маленькой золотой птицы к ее владельцу, старому скопцу, хотя намек на такое сходство есть в самой сказке: звездочет сопоставляется с птицей, а именно с лебедем[6]. Но независимо от всех этих вариаций сохраняет силу *магия зла*. Во всех случаях власть «онгона» над женщиной фатальна; во всех случаях над жизнью берет верх мертвенное бессилие: «Вдова должна и гробу быть верна», – говорит Дона Анна; «Прошло сто лет», – подчеркивается во вступлении «Медного Всадника» – столетие разделяет жизнь царя Петра и жизнь Параши, и если прошлое Доны Анны все же принадлежит командору, то что связывает Петра с Парашей и Парашу с Петром? «И зачем тебе девица?» – резонно спрашивает Дадон скопца, но тот продолжает упорствовать в своем стремлении заполучить шамаханскую царицу.

3.*После безуспешного бунта человек гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение; женщина исчезает*. Дон Гуан видит, что Дона Анна вся во власти надгробной статуи командора, ее убитого мужа, и он хочет вырвать ее из пут «мертвого счастливца»,

... чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным.

В соответствии с кощунственным предложением Дон Гуана «мраморный супруг» должен стоять на часах во время его любовного свидания с Доной Анной. Она расположена к своему поклоннику, очень скоро она будет принадлежать ему, но внезапно слышится тяжелая поступь шагов командора. Ожившая статуя, покинувшая свой пьедестал, «тяжело» сжимает руку Дон Гуана своей «каменной десницей»; Дона Анна исчезает; человек гибнет.

Евгений во время ужасного петербургского наводнения теряет свою невесту Парашу. Мы ничего не знаем о ее кончине, только ставятся и остаются без ответа мучительные вопросы:

... иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

И дальше: «Что ж это?..» В своем внезапном помешательстве Евгений прозорливо постигает, что настоящий виновник его несчастий – страж города, знаменитый Медный Всадник, царь Петр (см. илл. 4, 6),

... чьей волей роковой
Под морем город основался...

Он угрожает статуе: «Добро, строитель чудотворный!.. Ужо тебе!..» Ожившая статуя покидает постамент и преследует Евгения. «Тяжелый топот» Медного Всадника (см. илл. 4) соответствует тяжелому пожатью «каменной десницы» командора и тяжелой поступи его шагов. Человек погибает.

Золотой петушок служит царю Дадону как «верный сторож». Его таинственный владелец, звездочет-скопец, не хочет отказаться от своих нелепых притязаний на шамаханскую царицу. В наказанье раздраженный царь убивает его. Золотая птица слетает со спицы и преследует Дадона. «Легкий звон» ее полета напоминает и одновременно смягчает «тяжело-

звонкое скаканье» Медного Всадника. Дадон погибает.

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

«И три раза мне снился тот же сон», – мог бы повторить Пушкин вслед за другим своим героем, Лжедимитрием. Умерший воплощается в статуе: командор в своем памятнике, Петр – В Медном Всаднике, звездочет – в золотом петушке – и наказывает непокорного смельчака. Вопрос Годунова:

... Слыхал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили ..? –

снова получает положительный ответ; однако в трагедии о царе Борисе тень убиенного Димитрия воплотилась в живом человеке – в Самозванце. Этот факт, с одной стороны, дает более рациональное оправдание поведению мстителя и, с другой стороны, усиливает неопределенность его положения: он не только рассматривается одновременно как царевич и как «бродяга безымянный», но и сам утверждает воплощение мертвого Димитрия в себе («Тень Грозного меня усыновила») и в то же время отрекается от него («Я не хочу делиться с мертвецом / Любовницей, ему принадлежащей»); между тем роль соперника, ревнующего к мертвому, недвусмысленно выпадает на долю Дон Гуана в «Каменном госте».

И в драме, и в эпической поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей*, идет ли речь о простом сравнении их со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или о смерти. Здесь граница между жизнью и неподвижной мертвой массой намеренно стирается. В начале драмы Дон Гуан с презрением вспоминает северных женщин:

... с ними грех и знаться –
В них жизни нет, всё куклы восковые.

По контрасту он переходит к восхищению не пылкой жизненностью, как можно было бы ожидать, а «странной приятностью» угасающей бедной Инезы. Трагедия кончается стремительным переходом от «холодного поцелуя» («один, холодный, мирный»), который покоренный Дон Гуан выпрашивает у Доны Анны, к «тяжелому пожатью» десницы командора. Более того, в первоначальном пушкинском варианте говорилось непосредственно, как в опере Моцарта, о «холодном пожатье», но впоследствии поэт отказался от этого слишком очевидного приема «наплыва» (выражаясь языком современного кинематографического жаргона)[7]. Герой, жаждущий покоя, неуклонно стремится к холодности и неподвижности статуи. «Царствуй, лежа на боку!» – звучит, как лейтмотив, предостережение золотого петушка. До того, как оживает статуя Петра, Евгений влачит жалкое существование:

Ни то ни се, ни житель света,
Ни призрак мертвый...

При первой встрече с Медным Всадником он застывает, как статуя, приникнув к мраморному льву, на которого его загнало наводнение, «как будто к мрамору прикован», в то время как лев кажется живым: «С подъятой лапой, как живые...» (см. илл. 2.) Неподвижность мертвых

тел особенно резко выступает на фоне страстных любовных сцен: Дон Гуан и Лаура у трупа Карлоса («Постой... при мертвом!..»)[8]; царь Дадон, забывающий перед шамаханской царицей о смерти обоих сыновей, лежащих поблизости[9].

Эти три произведения о губительных статуях сходны между собой и в ряде второстепенных деталей; так, например, в каждом из них разными средствами, но с одинаковой настойчивостью подчеркивается тот факт, что действие происходит в столице. В самом начале пьесы Дон Гуан восклицает:

... Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита!..
... Только б
Не встретился мне сам король.

«Медный Всадник» начинается с гимна столичному «граду Петрову», а в «Сказке о золотом петушке» несколько раз упоминается тот факт, что действие происходит в столице («в глазах у всей столицы»).

Можно возразить, что здесь мы имеем дело с не совсем оригинальными темами: «Золотой петушок» – это, по существу, развитие «Легенды об арабском звездочете» Ирвинга; «Каменный гость» является вариантом традиционной легенды и заимствует многочисленные детали из мольеровской пьесы «Festin de pierre» [«Дон Жуан, или Каменный гость»] и из либретто моцартовского «Дон Жуана». Однако именно сравнение пушкинских произведений с их иностранными образцами очевидным образом демонстрирует безусловную *оригинальность* мифа Пушкина. Из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему.

Мы уже отмечали значимость названий пушкинских произведений: выбор заглавия «Каменный гость» из нескольких традиционных названий легенд о Дон Жуане, таким образом, вовсе не случаен. Пушкин выдвигает на передний план любовный треугольник: командор, Дона Анна, Дон Гуан; он также вводит роль сторожа, навязываемую Дон Гуаном статуе, показывает смирение Дон Гуана незадолго до развязки, подчеркивает скорее неотвратимость вмешательства статуи и смерти Дон Гуана, чем справедливость наказания, как это сделано в пьесе Мольера или в либретто оперы Моцарта. В «Золотом петушке» Пушкин намеренно видоизменяет сказку Ирвинга и ее название: он вводит образы мертвых сыновей царя, чем ярче подчеркивает страсть Дадона к шамаханской царице; тем, что звездочет – скопец, усиливается нелепость его притязаний на царицу, и Пушкин дает, самое главное, совсем другую развязку – вмешательство статуи и смерть царя. В прототипе Ирвинга звездочет рассказывает повелителю о металлическом петушке, но делает для него «бронзового всадника». Пушкин читал сказку Ирвинга в 1833 году, и в его рукописях первая попытка ее стихотворного переложения примыкает к первым черновым наброскам петербургской повести о Евгении. Фигура медного всадника становится главным действующим лицом поэтической повести, а для сказки, написанной год спустя, остался лишь образ литого петушка. У Мицкевича, стихотворение которого «Памятник Петра Великого» стимулировало пушкинское описание монумента Фальконе, появляется сочета-

ние «медный царь», как у Ирвинга, а не «медный всадник». Иногда чужое произведение, которое служит отправным пунктом для одного из творений Пушкина, одновременно дает стимул к созданию другого, родственного первому, произведения. Так, сцену, в которой Дон Гуан обращается к статуе командора, Пушкин во многом заимствовал у Мольера, а заявление Сганарелля «Ce serait être fou que d'aller parler à une statue»[10] [«Говорить со статуей было бы безумием»], возможно, внушило Пушкину эпизод обращения безумного Евгения к Медному Всаднику.

Осень в деревне, как неоднократно упоминает поэт, была наиболее благотворной порой в его творчестве. Трижды – осенью 1830, 1833 и 1834 гг. – Пушкин уезжал из столиц в свое нижегородское имение Болдино. «Что за прелесть здешняя деревня! – писал он своему другу Плетневу из Болдина, – вообрази: степь да степь, соседей ни души... пиши дома сколько вздумается, никто не помешает»[11]. «Каменный гость» относится к богатому урожаю первой болдинской осени, «Медный Всадник» был самым выдающимся произведением второй осени, а «Сказка о золотом петушке» составила единственный результат последней, наименее плодотворной болдинской осени. Эти пребывания в Болдине занимают поистине исключительное место в жизни поэта. Они входят в период, начавшийся со сватовства к Наталье Гончаровой весной 1829 г. и составляющий совершенно особый этап в жизни и литературной деятельности Пушкина. Именно к этому периоду относится *миф о губительной статуе*.

В предшествующий период, начавшийся с казни декабристов и возвращения Пушкина из ссылки, в эпических произведениях поэта источником ужаса служат чудовищные нагромождения уродливых тварей (в сне Татьяны [1826]

Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке...)

или человеческое лицо, искаженное мукой насильственной смерти (повешенные во фрагменте «Какая ночь!», а также в ряде рисунков поэта; утопленник в балладе поэта того же названия [1828]). В «Полтаве», написанной в конце 1828 г., эти два мотива объединяются в несвязной речи безумной Марии о волчьей голове ее казненного отца[12].

На рубеже перехода от ужаса чудовищ к ужасу статуй находится рассказ «Уединенный домик на Васильевском», рассказанный Пушкиным в обществе в конце 1828 или в начале 1829 года и записанный знакомым поэта В. П. Титовым, а затем опубликованный им под псевдонимом в альманахе «Северные цветы» за 1829 г. Этот рассказ повествует о происках коварного черта, который то входит в дом к герою, по словам повествования, «с таким же мраморным спокойствием, с каким статуя

Командора приходит на ужин к Дон-Жуану», то превращается в таинственного извозчика, и, когда седок бьет его палкой по спине – аналогично тому, как Дадон бьет звездочета, – слышится *звенящий* звук костей; извозчик поворачивает голову – здесь Ходасевич напоминает об аналогичном движении головы Медного Всадника[13] – и «показывает ему лицо мертвого остова». В пушкинской гротескной повести «Гробовщик», законченной в Болдине двумя месяцами раньше «Каменного гостя», осмеиваются старомодные фантастические картины ужасных трупов и комически предваряется сюжетное ядро столкновения Дон Гуана с каменным гостем[14].

Однако не только миф о губительной статуе, но и даже сама *тема статуи* не встречается в произведениях Пушкина 20-х годов – вплоть до конца 1829 г., за исключением некоторых несущественных упоминаний, побочных и эпизодических, в стихотворении «Чернь» (1828), в лирическом наброске «Кто знает край» (1827) и еще раньше в издевательско-юмористических стихах «Брови царь нахмуря», а также в «Борисе Годунове» (1825).

Сцена в «Борисе Годунове» изображает бал в замке воеводы Мнишка. Слышится светская болтовня, и ее содержание составляет резкий контраст с действительностью. О Самозванце одна из дам говорит: «И царская природа в нем видна»; а о Марине, чья бешеная одержимость страстью восхищала Пушкина, говорится:

... мраморная нимфа:
Глаза, уста без жизни...

Здесь снова обнаруживается обычное противопоставление живого человека его мертвенному изображению, осложненное, с одной стороны, тем обстоятельством, что второй член противопоставления метафорически характеризует его первый член, и, с другой стороны, тем, что подобная характеристика находится в явном противоречии с действительностью.

В сентябре 1829 г. Пушкин приехал в Москву с Кавказа, с театра военных действий, где он был очевидцем турецкой кампании и взятия Эрзерума. Перед отъездом на Кавказ он просил руки Натальи Гончаровой, но от ее матери он получил неопределенный, уклончивый ответ. По возвращении в Москву он вновь был ею принят весьма холодно. Особую неприязнь у будущей тещи Пушкина вызывали его неблагочестие и резкие выпады против царя Александра[15]; именно во время пребывания в Москве (21 сентября 1829 г.) обиженный и отвергнутый Пушкин завершил саркастический цикл своих поэтических инвектив против Александра восемью строками стихотворения «К бюсту завоевателя», в котором он, так сказать, подтверждает свое резко отрицательное отношение к покойному царю, сравнивая его бюст, изваянный Торвальдсеном, и двусмысленное выражение лица бюста с действительной противоречивостью самой личности царя, «в лице и в жизни арлекина» (см. илл. 16). Если не считать написанного несколько ранее в том же году посвященного Дельвигу четверостишия «при посылке бронзового Сфинкса»[16], это – первое стихотворное произведение Пушкина 20-х годов со скульптурной темой, и с самого начала эта тема симптоматично увязывается с темой *петербургского царства*. Здесь классическая форма надписи на статуе сочетается с эпиграмматическим содержанием. Возвышенный стиль этой формы придет к Пушкину лишь позднее.

Поэт был встречен дома отнюдь не радушно: царь Николай подтвердил запрет на публикацию «Бориса Годунова», на которую поэт столь сильно рассчитывал, и сделал ему выговор через шефа жандармов генерала Бенкендорфа за его самовольные поездки. У поэта была отнята свобода передвижения; его литературной деятельности ставились всевозможные препятствия. Он чувствовал, что кольцо вокруг него сжимается; о своем положении он писал 24 марта 1830 г. Бенкендорфу: «Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать» [подл. по-франц.]. От него постоянно требовали все больших и больших уступок, окончательной *капитуляции*.

Я говорю о постепенной капитуляции поэта, но не о его перерождении или переориентации, как нередко называют этот процесс. Пушкин, мечтавший в пламенных юношеских стихах о том, что мы «кровавой чашей причастимся», чашей революции, мог изменить свое мнение о пути к освобождению; мог утратить веру в его осуществимость и объявить борьбу за освобождение преждевременной и поэтому безнадежной бредовой идеей; мог в отдельные периоды своей жизни воображать свободу, о которой мечтал, в совершенно разных общественно-политических и философских контурах; мог – вследствие усталости и разочарования, вследствие невозможности дальнейшей борьбы, невозможности бегства в «чужие края», но главным образом, видимо, вследствие невозможности творческой деятельности без подчинения тогдашним гнетущим условиям – покориться своим гонителям и даже искусно льстить им – и, действительно, он сам неоднократно признает лицемерную маскировку своего к ним отношения («я стал умен, я лицемерю»), отечественная и литературная традиция предоставляет ему поучительные образцы подобного лицемерия, но он никогда не забывал, да и, собственно, не скрывал того, что «тюрьма есть тюрьма». Есть известный русский анекдот о барабанщике, который на вопрос о том, убил бы он царя, ответил: «Чем? Этим барабаном?» Пушкинская преданность царю была ничуть не более глубокой. Что поразило Пушкина в так называемом преступлении Радищева? Недостаточность средств, превратившая его борьбу в «деяние сумасшедшего»: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины» (ПСС, VII, 353). По сходным же причинам Пушкин осуждает восстание декабристов. В письме Жуковскому от 7 марта 1826 г. он делает следующее равносильное капитуляции заявление: «Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости». Возражая «молодым якобинцам», осуждавшим высказывания в истории Карамзина в пользу самодержавия, Пушкин выдвигает лишь один довод: «Карамзин печатал *Историю* свою в России; ... государь ... налагал на Карамзина обязанность всевозможной скромности и умеренности» (ПСС, VIII, 368). Поэт никогда не был полностью подчинен таким капитулянтским программам: он то ищет способ получить у режима большую независимость, то отважно балансирует на грани легальности и воинственной оппозиции, то пытается обмануть царскую цензуру с помощью мастерского сплетения аллюзий, скрытых смыслов и аллегорий. Однако все эти колебания и отклонения все же не ставят под сомнение сам факт мучительной капитуляции поэта, и образ «невольного чижика надо мной», который,

«забыв и рощу и свободу», находит единственное утешение в пении, Пушкину 30-х годов порой ближе, чем некогда гордая мечта плененного орла о свободе (стихотворение «Узник», 1822 г.). Его роковая женитьба полностью соответствовала этим капитулянтским настроениям, о чем свидетельствуют письма поэта и о чем догадывались его проницательные современники. Писатель Венелин пишет, например, в письме от 28 мая 1830 г.: «... приходит пора, созреваешь, тут-то и без всякой физической нужды родится тоска по гнезду, которая сгибает спину самого гордого человека перед этим законом; примером и доказательством этому служит Пушкин...» [из письма Ю. И. Венелина к М. П. Погодину – см. «Литературное наследство», т. 16–18, М., 1934, с. 707].

В конце 1829 г. Пушкин в первый раз после ссылки посетил Царское Село, где все напоминало ему о его лицейской юности. Великолепные императорские сады с их знаменитыми памятниками вызывали в памяти образ героического периода петербургской монархии.

И въявь я вижу пред собою
Дней прошлых гордые следы.
Еще исполнены великою женою,
Ее любимые сады
Стоят населены чертогами, вратами,
Столпами, башнями, кумирами богов,
И славой мраморной, и медными хвалами
Екатерининских орлов.

Садятся призраки героев
У посвященных им столпов.

Так после посещения Царского Села Пушкин, используя тот же размер, ту же строфику и то же название, видоизменяет свои юношеские «Воспоминания в Царском Селе», написанные пятнадцатью годами ранее к лицейским экзаменам и также воздающие хвалу «прекрасным царскосельским садам, скипетру великой жены», ее славным сподвижникам и памятникам, поставленным в ознаменование побед русского оружия, – Кагульскому обелиску (см. илл. 11) и Чесменскому памятнику (см. илл. 12), а также Морейской колонне (см. илл. 15), увековечивающей память двоюродного деда Пушкина, генерал-поручика Ивана Абрамовича Ганнибала, героя победы под Наварином. Торжественная официальная ода лицейской музы вскоре уступила место пламенной оде «Вольность» (1817), а «великая жена» также вскоре получила совсем иную оценку у молодого Пушкина: «Но со временем история оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия – и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России» (1822) [ПСС, VIII, 128].

Теперь поэт возвращается к пылкому восхвалению «великой жены», не впадая, однако, в однообразное подобострастное прославление знаменитой эпохи в истории великой державы; в то же время поэт с горечью

вспоминает заблуждения своей молодости и духовные ценности, попусту растраченные в угоду «недоступным мечтам». Дата, поставленная на рукописи этого незавершенного стихотворения, – 14 декабря, Санкт-Петербург, годовщина восстания декабристов, – красноречиво говорит о том, какие «недоступные мечты» и какие «блудные сыны» имеются в виду. Весной следующего года (5 апреля 1830 г.) Пушкин, вспоминая в письме к своей будущей теще эти грустные, мучительные настроения, фактически резюмирует содержание фрагмента упомянутого выше стихотворения: «Заблуждения моей ранней молодости представились моему воображению; они были слишком тяжелы и сами по себе, а клевета их еще усилила; молва о них, к несчастию, широко распространилась. Вы могли ей поверить; я не смел жаловаться на это, но приходил в отчаяние» [подл. по-франц.].

В тот же период он пишет о том же доверенному лицу царя, Бенкендорфу: «Г-жа Гончарова боится отдать дочь за человека, который имел бы несчастье быть на дурном счету у государя... Счастье мое зависит от одного благосклонного слова того, к кому я и так уже питаю искреннюю и безграничную преданность и благодарность» (16 апреля 1830 г.) [подл. по-франц.].

Помимо патриотической гордости в связи с победами русского оружия, лицейские воспоминания поэта представляют собой наиболее естественный путь к примирению с царским двором. В самом деле, еще в октябре 1825 г. в стихотворении, посвященном лицейской годовщине, провозглашается «ура царю», заклятому врагу Пушкина, Александру I, в следующей характерной формулировке:

Простим ему неправое гоненье:
Он взял Париж, он основал Лицей.

И когда Пушкин празднует последнюю в своей жизни лицейскую годовщину – 19 октября 1836 г., – он опять вспоминает взятие Парижа, «чертог царицын», открытый царем для Лицея, и императорские сады. Воспоминания о Царском Селе достигают кульминации в прославлении его расцвета – века Екатерины и екатерининских памятников, представляющих как славные военные победы, так и замечательные достижения молодого русского пластического искусства. В заключительной главе «Капитанской дочки», помеченной той же датой – 19 октября 1836 г., – императрица Екатерина, сидя у Кагульского памятника, «только что поставленного в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева» (*задунайского великана*), решает помиловать молодого человека, клеветнически обвиненного в сообщничестве с Пугачевым.

Характерная ассоциация между статуями и веком Екатерины проявляется в стихотворении «К вельможе» (апрель 1830 г.), навлекшем на Пушкина резкие упреки, как если бы он перешел на сторону императорских сановников.

Я вдруг переношусь во дни Екатерины.
Книгохранилище, кумиры и *картины*...

По странной случайности тема статуи и Екатерины проникла в то время в личную жизнь поэта. Обстоятельства его женитьбы были связаны со статуей царицы. Мать его невесты не хотела давать согласие на брак до тех пор, пока для дочери не будет собрано богатого приданого. Однако семья

была доведена до разорения. Дед Натальи Гончаровой хотел продать в пользу внучки гигантскую медную статую Екатерины, которую приказал отлить еще его дед, намереваясь воздвигнуть памятник царице перед своей бумажной фабрикой. Хлопоты о получении царского разрешения на продажу и о самой продаже пали на Пушкина. Решение вопроса о превращении статуи в деньги, однако, опасно затягивалось, и в пушкинских письмах того времени постоянно полушутливо и полутрагически упоминается «медная бабушка»[17]: «Кроме государя, – писал он Бенкендорфу 28 мая 1830 г., – разве только его покойная августейшая бабка могла бы вывести нас из затруднения» [подл. по-франц.]. «Что поделывает заводская Бабушка – бронзовая, разумеется?» [подл. по-франц.] – спрашивает он невесту; почти в каждом письме к ней он возвращается к «негодной бабушке». «Серьезно, я опасаюсь, что это задержит нашу свадьбу...» (30 июля). «Знаете ли, что [ваш дедушка] мне написал?.. Нечего из-за этого тревожить уединение [Бабушки]... Не смейтесь надо мной, я в бешенстве. Наша свадьба точно бежит от меня...» (сентябрь 1830 г.). «Что дедушка с его медной бабушкой? Оба живы и здоровы, не правда ли?» (11 октября).

Письма, из которых взяты две последние цитаты, были написаны в Болдине, где Пушкин уединился осенью 1830 г. В одном из этих писем он переходит от размышлений о медной царице к мрачному воспоминанию о своем деде. В наследственном имении его деда мысли о Екатерине и настроение покорности могли предстать перед Пушкиным как родовая традиция, и в стихотворении «Моя родословная» (конец 1830 г.) автор подчеркнуто приурочивает «присмирение» своего мятежного рода ко времени заточения в крепость его деда, оказавшегося в оппозиции к Екатерине II во время дворцового переворота – подобно своему предку, Федору Пушкину, выступившему против Петра I и казненному по его приказу.

В первых же болдинских стихотворениях Пушкина на скульптурную тему оживают его царскосельские воспоминания. Это, с одной стороны, четверостишие-надпись «Царскосельская статуя» (1 октября 1830 г.) – см. илл. 19 – и, с другой стороны, незавершенные терцины «В начале жизни школу помню я», вероятно, написанные тоже в октябре. В атмосфере этого стихотворения, безусловно, ощущается дыхание позднего итальянского средневековья, но по существу это уже другая версия «Воспоминаний в Царском Селе» предшествующего года, в которой развиваются все основные мысли оригинала, но в несколько ином плане[18].

Оба стихотворения предстают с самого начала как личное воспоминание. В обоих случаях ядро воспоминания составляет школа с ее резвой семьей юных школьных товарищей. Значительная роль отведена величественной женщине-покровительнице (*великая жена – величавая жена*), которая в стихотворении 1829 г. предстает как Екатерина, но в болдинском стихотворении она не названа. Другой общий элемент обоих стихотворений составляют мечтательные прогулки героя в сумраке роскошных садов, населенных мраморными статуями и кумирами божеств, и возникающее при этом чувство самозабвения (*забываюсь я – сам себя я забывал*). Однако в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» заблуждения героя, «пыл восторгов скоротечных» и бесплодное пристрастие к «недоступным мечтам» контрастируют с библейским образом отчего дома, и этот образ охватывает и школу, и сады, и воспоминание о великой жене, и кумиров божеств в этих садах; между тем в болдинском стихо-

творении именно сады и кумиры, а не школа и «советы и укоры» величавой жены, связаны с блуждающими мечтами героя и с темным голодом «безвестных наслаждений».

Другие два чудесные творенья
Влекли меня волшебною красой:
То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик младой –
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал –
Волшебный демон – лживый, но прекрасный.

Мало есть пушкинских образов, которые бы так томили комментаторов, как образы эти двух бесов. Достаточно вспомнить Мережковского, который без каких-либо оснований навязывает Пушкину ницшеанскую антитезу Аполлона и Диониса[19], хотя никакого противопоставления двух бесов здесь нет, а второй бес очевидным образом является изображением Венеры. Что касается Ермакова с его вульгарным фрейдизмом, то он трактует первый образ как мечты об отце, а второй – как мечты о матери[20]. В юношеском творчестве поэта образ титанического протеста, гордого мятежа тесно связан с образом сладострастного служения Венере[21], и эти два образа аналогично объединяются в мучительных признаниях Пушкина, когда он отрекается от мечтаний своей молодости. Именно в указанной роли предстают два тесно связанных образа бесов в стихотворении «В начале жизни школу помню я», датируемом октябрем 1830 г. Это как раз были дни, когда Пушкин в прощальных элегиях хоронил свое любовное прошлое – и по существу вообще свою любовную лирику.

Прими же, дальняя подруга,
Прощанье сердца моего,
Как овдовевшая супруга...[22]

Именно в эти дни Пушкин сжег последнюю песнь «Онегина», свою последнюю поэтическую память о восстании декабристов, и дата сожжения весьма симптоматична – 19 октября, годовщина основания царскосельского Лицея, которую Пушкин всегда благоговейно отмечал.

Несомненно, образ старинного кумира посреди садов, появившийся уже в наброске 1818 г., должен был ассоциироваться с любовной темой. В этом риторическом обращении к Приапу мы читаем:

Могущий бог садов – паду перед тобой...
Твой лик уродливый поставил я с мольбой...
Не с тем, чтоб удалял ты своенравных коз
И птичек от плодов и нежных и незрелых,
Тебя украсил я венком из диких роз
При пляске поселян веселых[23].

Здесь стихотворение обрывается; неоконченный фрагмент того же периода (1819), «Элегия» («Кагульскому памятнику» – см. илл. 11),

также состоит лишь из антитетического введения, аналогичного по структуре (в квадратных скобках приведены черновые варианты).

Победы памятник надменный [могучий],
С благоговеньем и тоской
Объемлю грозный мрамор твой,
Воспоминаньем оживленный.
Не подвиг Россов, не Султан [не слава, дар Екатерине],
Не Задунайский великан
Меня воспламеняют ныне...[24]

Что должно было последовать далее? Анненков вскользь упоминает, что в последующих строках речь могла идти о некоей любовной истории, относящейся к лицейскому периоду. Если дело обстоит так[25], то этот набросок может считаться свидетельством амбивалентности царскосельских скульптурных памятников в символике поэта. Одна из двух конфликтующих идей представлена позднее в «Воспоминаниях в Царском Селе», а другая – в стихотворении «В начале жизни...». Отрицательное содержание процитированной «Элегии» становится положительным содержанием в «Воспоминаниях в Царском Селе». Есть также лексические соответствия между этими двумя стихотворениями[26]; в обоих появляется образ Кагульского памятника, с которым в обоих случаях соотносится первый намек на миф об ожившей статуе: 1819 г. – «мрамор.., воспоминаньем оживленный»; 1829 г. – «Садятся призраки героев у посвященных им столпов». «Кагульский мрамор» снова появляется в черновике «Лирических воспоминаний о лицейских днях» в начале восьмой главы «Евгения Онегина» (конец 1829–1830).

В стихотворении «В начале жизни...» суровости, спокойствию и правдивости надзора «величавой жены» противопоставлены воображаемое существование статуй, их магия и их обольстительный обман. Это стихотворение осталось, однако, неоконченным, а его компоненты поменялись ролями в маленькой трагедии: непреклонный поборник порядка был воплощен в самой статуе, а его противниками стали das Menschliche, das Allzumenschliche [человеческое, слишком человеческое] в мятежном Дон Гуане. Таково происхождение «Каменного гостя», завершенного в Болдине 4 ноября 1830 г.

Далее мы попытаемся очертить биографический фон, на котором оформлялась *первая версия пушкинского мифа о губительной статуе.*

Тоска по невесте и усталое смирение пронизывают жизнь Пушкина в Болдине. Мечты поэта омрачаются также разного рода обстоятельствами: с одной стороны, похороненное прошлое еще живет в поэте и угнетает его; с другой стороны, непреклонная царская власть, невольно вызывающая у поэта детские воспоминания о царскосельских памятниках и статуях, следит за каждым его шагом («я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать»); наконец, новые, поистине нелепые препятствия вырастают из столь же нелепых обстоятельств: счастье поэта зависит от «медной бабушки». Женитьба поэта находится под угрозой («Я оставил дверь открытой настежь... Ах, что за проклятая штука счастье!» [подл. по-франц.]), и в дополнение ко всему этому «une très jolie personne» [«очень миленькая особа»], cholera morbus, свирепствующая вокруг, вызывает у поэта навязчивую

мысль о смерти, угрожающей невесте или ему самому; карантины задерживают его, запирают в Болдине, как на «une île entourée de rochers» [«острове, окруженном скалами»]; и именно в те дни, когда Пушкин работает над «Каменным гостем», отец пишет ему, что его невеста для него потеряна. Образ Дон Гуана в пьесе Пушкина уже неоднократно осмыслялся на основе автобиографических мотивов, и, возможно, именно из-за сугубо личного характера драмы автор не решался публиковать ее, подобно тому, как автобиографические элементы в первой из болдинских драм – «Скупом рыцаре» – побудили поэта представить ее как перевод с английского.

Если сопоставить лирические воспоминания Дон Гуана о мертвой Инезе с могильной лирикой Пушкина и если связать тоску поэта по невесте, переплётающуюся со страстными поэтическими обращениями к неназванной возлюбленной (или возлюбленным)[27], с противоположностью Доны Анны и Лауры, тогда все неразумное и противоестественное, что стояло между Пушкиным и его нареченной, – будь то воля ее семьи, или его прошлое, или стихийные препятствия, – находит значимый эквивалент в мощи каменного командора. Но не только женитьба ускользает от поэта, но и сам поэт временами как бы желает избежать женитьбы. С одной стороны, он стремится ускорить свадьбу, и когда невеста пишет ему о том, что она ждет только его, он отвечает: «Верьте, что я счастлив, только будучи с вами вместе» [подл. по-франц.]; однако в тот же день он цитирует в связи с ее письмом пословицу: «А вот то и будет, что ничего не будет» – и пишет другу: «Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты» (из письма к Плетневу от 9 сентября 1830 г.). Он жалуется на холеру, закрывшую все пути из Болдина, и в то же время признается: «Я не желал ничего лучшего, как заразы» [подл. по-франц.]. Он поверяет сокровенные мысли своим друзьям: «... я хладею, думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни» (из письма к Плетневу от 31 августа 1830 г.); «... я женюсь без упоения,без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностию» (из письма к Кривцову от 10 февраля 1831 г., за неделю до свадьбы). По справедливому замечанию Гофмана, он расстается со своей холостой жизнью, как если бы расставался с жизнью вообще[28]. Суеверный Пушкин вспоминает, как московская гадалка предсказала ему, что его собственная жена станет причиной его гибели[29]. Ужас появления командора предстает как предостережение.

Успех Дон Гуана у Доны Анны дает поэту еще одну мотивировку его бегства от женитьбы. Достаточно сопоставить его с уже цитированным выше письмом Пушкина к матери невесты, в котором мы встречаем неожиданно следующее высказывание: «Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, – эта мысль для меня – ад» [подл. по-франц.].

В течение первой болдинской осени творчество поэта насыщено образами статуй. В болдинских рисунках, как и в поэтических произведениях, то и дело встречаются скульптурные изображения: набросок пирамиды с египетским колоссом (октябрь 1830 г. – см. илл. 10) и с контрастирующими арабесками летающих вокруг него птиц близок примыкающим к нему черновым вариантам стихотворения «Осень», в которых пира-

1. Рисунок Пушкина в рукописи «Каменного гостя». Ноябрь 1830 г.

2. Трискорни. Львы перед входом в здание на набережной Невы. 1810 г.

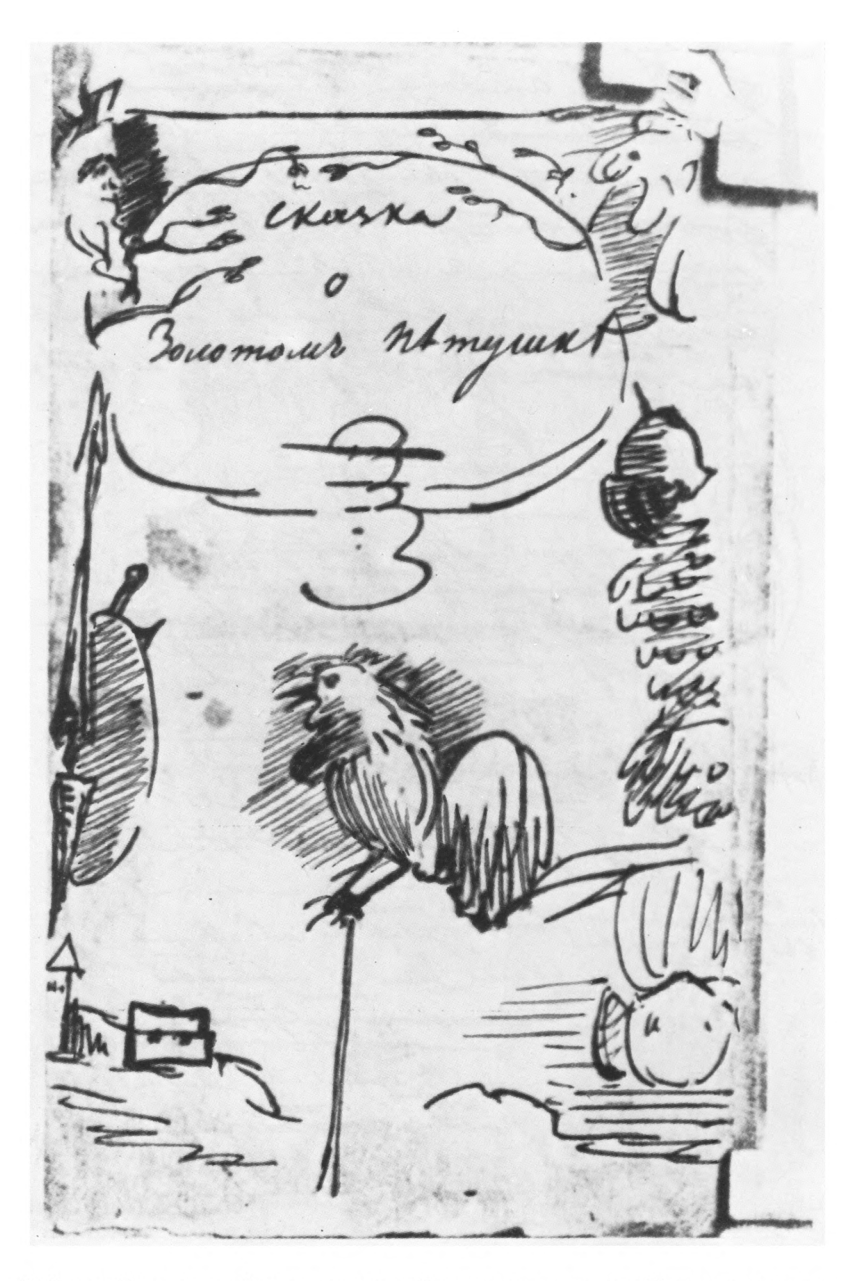
3. Автопортрет Пушкина, пародирующий традиционные медальоны с изображением Данте. 1835–1836 гг.

4. Памятник Петру I скульптора Э. Фальконе. Гравюра Г. И. Соколова.

5. Пушкин, увенчанный лавровым венком, и Мицкевич. Рисунок Пушкина в черновой рукописи поэмы «Тазит», вероятно, 1833 г.

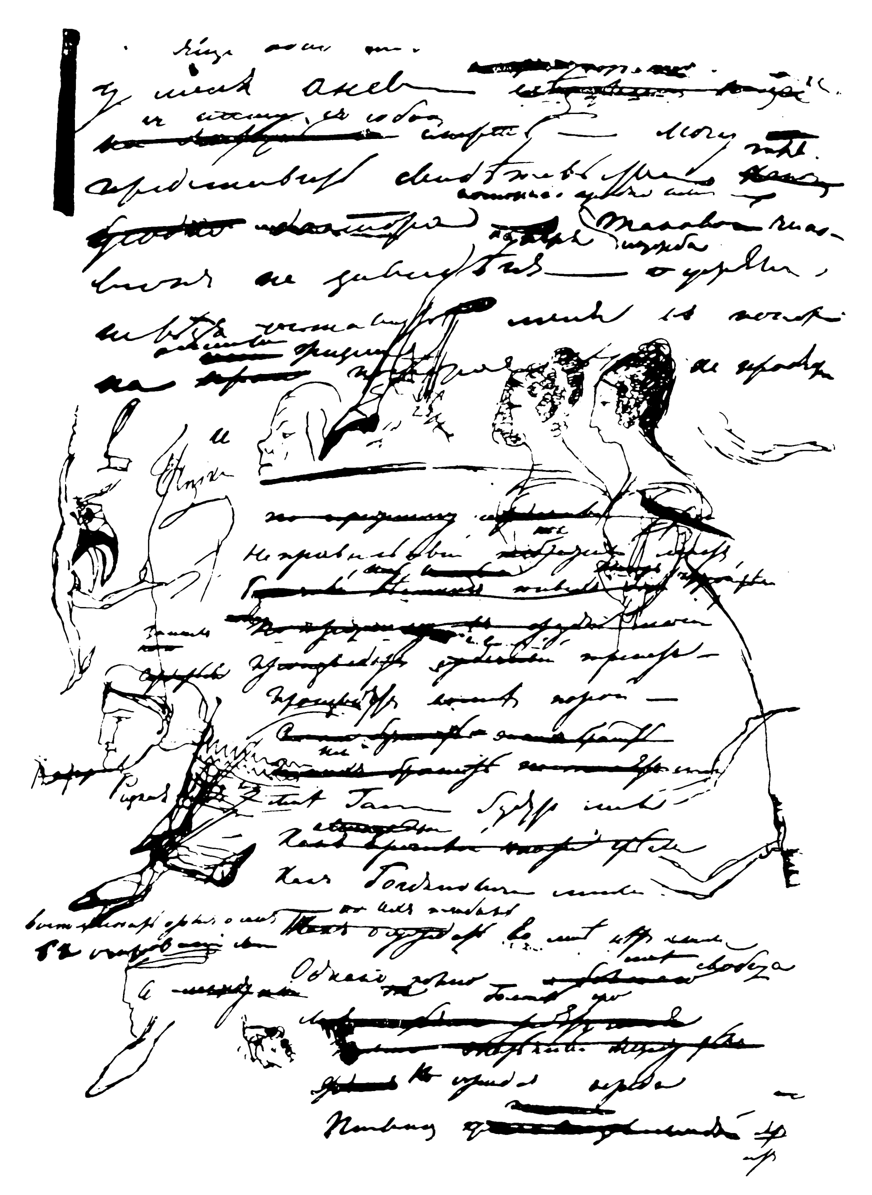
6. Конь без всадника на скале (по мотивам памятника Фальконе).
Рисунок Пушкина 1829 или 1830 г., предвосхищающий поэму «Медный Всадник».

10 мая 1832



7. Статуя Вольтера работы скульптора Гудона, нарисованная Пушкиным в его записной книжке 10 марта 1832 г.

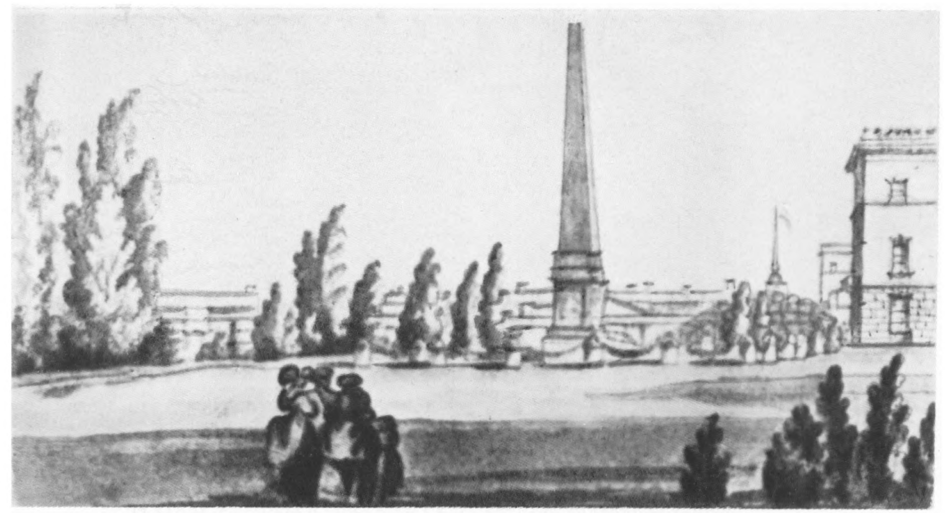
8. Изображение Пушкиным титульного листа к «Сказке о золотом петушке». 1834 г.



9. Рисунок Пушкина в рукописи, изображающий статую Меркурия (слева) и отдельно ноги Меркурия в полете (справа). Май 1824 г.

10. Египетский колосс. Рисунок Пушкина. Октябрь 1830 г.

11. Кагульский обелиск в Царском Селе, увековечивающий победу русской армии под руководством графа П. А. Румянцева над турками на реке Кагул в Молдавии 21 июля 1770 г. Возведен архитектором Антонио Ринальди в 1771–1772 гг. Воспроизводится по акварели Джакомо Гваренги.

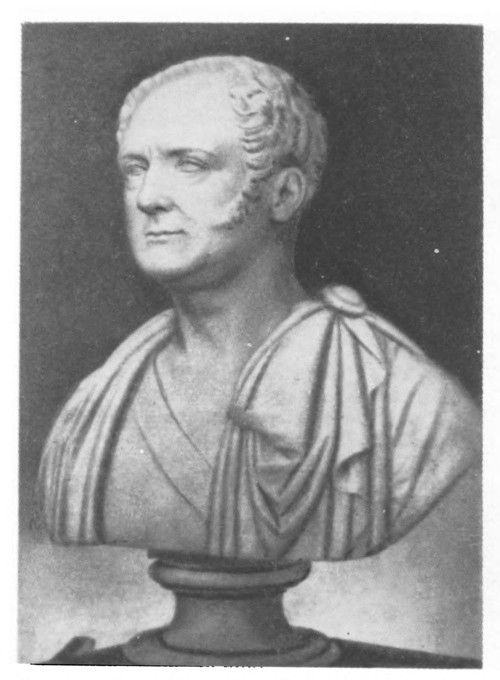


12. Чесменская колонна в Царском Селе, увековечивающая победу русского флота над турками 25–26 июня 1770 г. Архитектор Ринальди.

13. Памятник, прославляющий победу русской армии над Наполеоном в октябре 1812 г. при Тарутине в Калужской губернии. Открыт 24 июня 1834 г.

14. Александровская колонна (современный вид). Открыта 10 августа 1834 г.

15. Морейская колонна в Царском Селе, увековечивающая победу России в войне с Турцией в феврале 1770 г. и сдачу турецкой крепости Наварин бригадиру Ганнибалу, двоюродному деду Пушкина. Возведена в 1771 г.



16. Бюст Александра I работы Б. Торвальдсена. Выполнен в Варшаве в 1820 г.

17. Ангел в образе Александра I на вершине Александровской колонны (современный вид). Скульптура Б. И. Орловского.

18. Поднятие Александровской колонны в Санкт-Петербурге в 1832 г. Рисунок архитектора Августа Монферрана.

19. «Царскосельская статуя»: фонтан-статуя молочницы с разбитым кувшином, изваянная П. П. Соколовым в 1810-х годах.

20. Статуи: «Юноша, играющий в бабки» скульптора Н. С. Пименова и «Юноша, играющий в свайку» скульптора А. В. Логановского. Обе статуи Пушкин видел в 1836 г. на выставке в Академии художеств; в 1838 г. они были отлиты в металле и поставлены перед входом в Александровский дворец в Царском Селе.

Анри Руссо. «Мечта». *Нью-Йорк, Музей современного искусства* (к стр. 351)

миды, как «дремлющие символы вечности», сопоставляются с «лирическими мечтами» пророка; есть еще классический скульптурный бюст (ноябрь 1830 г.), тщательно и старательно выписанный в наброске, изображающем уголок пушкинского кабинета[30]. Пушкин касается также проблемы искусства скульптуры в теоретической заметке, набросанной в Болдине («О драме»)[31]. Вполне возможно, что перевод начала «Гимна пенатам» Р. Саути, изображающего побег усталой души к искупительным божествам, подателям покоя, относится именно к этому времени, если не к более раннему[32]. После возвращения Пушкина из Болдина скульптурные темы исчезают из его поэтического творчества на три года – до второй болдинской осени, когда он пишет поэму «Медный Всадник». В течение этого периода среди рисунков Пушкина обнаруживается лишь один набросок со скульптурной темой – беглый набросок статуи Вольтера, датированный 10 марта 1832 г. (см. илл. 7).

Какие обстоятельства сопровождали зарождение этой *второй версии пушкинского мифа о губительной статуе*? Воспоминание о бурной беспокойной осени, проведенной одиноким женихом в болдинском заточении, через три года вновь ожившее в сознании поэта во время его второго посещения наследственного имения. Растущий страх перед царем, поработившим поэта, ухаживавшим за его женой; неприязнь к царскому окружению, исполненному разврата и клеветы, и вообще к северной столице (*неволя невских берегов*)[33]. Еще более безнадежны перспективы на будущее. Полные тоски и ревности письма жене с дороги и из Болдина: «Мне тоска без тебя» (19 сентября 1833 г.); «Что с вами? ...сердце замирает, как подумаешь. Подъезжая к Болдину, у меня были самые мрачные предчувствия» (2 октября); «Не кокетничай с Царем» (11 октября); «Вот вся тайна кокетства. *Было бы корыто, а свиньи будут*» (30 октября). И снова тема тоски связана с темой бегства. Планируя поездку в Болдино, Пушкин жалуется близкому другу: «Моя жизнь в Петербурге ни то ни се» (в «Медном Всаднике» он характеризует несчастную жизнь безумного Евгения теми же словами). «Нет у меня досуга, вольной холостой жизни...» (из письма к П. В. Нащокину от 25 февраля 1833 г.). «Медная бабушка» отягощает жизнь поэта в Петербурге, угнетает его, но не выводит из финансовых затруднений – надежда на ее продажу рушится. В сатирических стихах Мицкевича о Петербурге («Ustęp»), которые поэт незадолго до этого прочел и частично переписал, изображаются резко критические образы императорской столицы[34]. Вторая царица воздвигла памятник «pierwszemu z carów, co te zrobił cuda» («первому из царей, который сотворил эти чудеса»); однако надпись на памятнике Фальконе уже заключала в себе соединение двух имен: «Петру Первому Екатерина Вторая», и пушкинский образ статуи Петра, возвышающейся над скалой и окруженной волнами наводнения, имеет общие черты с образом Чесменской колонны (см. илл. 12), изображаемой в лицейских «Воспоминаниях в Царском Селе»[35]. Исторические воспоминания и ассоциации в первоначальных вариантах «Медного Всадника» выступают гораздо отчетливее, чем в последующей редакции. С одной стороны, напоминание о славном восстании декабристов, которое развернулось около памятника Петру после смерти Александра и которое составило подтекст «Петербургской повести»[36], в большей мере подчеркивается в черновых вариантах, так как там наводнение непосредственно изображается как эпилог царствования Александра (*Тот самый год / Последним годом был державства /*

Царя); с другой стороны, в черновом варианте есть образ подобного наводнения, случившегося во время царствования Екатерины (*Екатерина Была жива*) вскоре после пугачевского бунта; над историей этой «ужасной поры» серьезно работал в последние годы жизни Пушкин. И, наконец, в первоначальных вариантах роль Петра, смирителя мятежной знати – как во время жизни, так и после смерти («Тень Петрова / Стояла грозно средь бояр» – ПСС, IV, 534), – подготавливает и мотивирует жестокое вмешательство медного царя в жизнь потомка этого мятежного дворянства. В ходе последней работы над поэмой Пушкин как бы снимает строительные леса подобных побочных мотивировок и тем самым освобождает миф о губительной статуе от случайных стимулов.

Петербургская повесть заметно отличается от первой версии пушкинского мифа; далеко позади период молодой необузданности Дон Гуана. Даже его пылкое устремление к последней возлюбленной уже предано забвению. Ужас перед потерей возлюбленной и перед гибелью героя вытесняет предшествующие эпизоды. Собственное размышление Пушкина о супружестве переходит в «Медный Всадник» из [первоначальной] восьмой главы «Евгения Онегина», написанной в течение первой болдинской осени и впоследствии уничтоженной (произведения второй осени вообще связаны с богатым урожаем первой осени)[37]. Поэт размышлял в этой главе:

Другие дни, другие сны;
Смирились вы, моей весны
Высокомерные мечтанья...
Теперь...
Мой идеал жена-хозяйка,
Мои желания: покой,
Да щей горшок, да сам большой.

В «Медном Всаднике» Евгений мечтал так:

Жениться, что ж? зачем же нет?
И в самом деле. Я устрою
Себе смиренный уголок
И в нем Парашу успокою.
Кровать, два стула, щей горшок
Да сам большой; чего мне боле?

Однако Пушкин лишил своего героя этой самой скромной мечты: он вычеркнул эти строки из текста в окончательной редакции. В «Каменном госте» Дон Гуану был придан яркий индивидуальный характер, а командор был обезличен и представлен почти анонимно. В «Медном Всаднике» как раз наоборот. Жертва статуи – Евгений – лишен всякой индивидуальности:

... гражданин столичный,
Каких встречаете вы тьму,
Ни по лицу, ни по уму
От прочей братьи не отличный.

«Как все он...» – подчеркнуто повторяется в одном из вариантов поэмы. («Счастье существует только на проторенных дорогах» [подл. по-франц.], – писал Пушкин о своей собственной женитьбе. «В тридцать лет люди обыкновенно женятся – я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться» [из письма к Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 г.].) С другой стороны, преследователь этого гражданина, Медный Всадник, введен в поэму, изображен и очерчен столь конкретно и ярко – вопреки всяческой свободе возможных интерпретаций, – что царь Николай не допустил публикации поэмы. В первом варианте поэмы Пушкин еще не настолько обеднил образ Евгения; фактически поэт защищал свое право сделать его героем поэмы, пройти в угрюмом молчании мимо земных кумиров (в своей поэме Пушкин называет медного Петра кумиром) и бросить вызов господствующему порядку (*для тебя закона нет*). В окончательной редакции от воинственной непокорности поэта, первоначально сопровождавшей появление в поэме Евгения, не осталось и следа.

В конце августа 1834 г. Пушкин уехал из Петербурга во избежание необходимости присутствовать при открытии Александровской колонны (илл. 14, 17, 18). Он отмечает это в дневнике 28 ноября, и его отвращение к памятнику Александру I проявляется еще несколькими строками ниже (в той же записи) в раздраженном замечании относительно ненужности и бессмысленности другого подобного памятника, колонны с орлом, сооруженной графом С. П. Румянцевым в Тарутине в честь победы над Наполеоном в войне 1812 г.[38] Пушкин уехал в Болдино; он стремился к работе, но вдохновение не приходило: «Стихи в голову нейдут» (из письма к жене от 20–25 сентября 1834 г.). В разоренном имении на него навалились хозяйственные хлопоты, и он писал жене: «Мне... скучно, а когда мне скучно, меня так и тянет к тебе, как ты жмешься ко мне, когда тебе страшно» (17 сентября 1834 г.). Из этих настроений, из болдинских воспоминаний, из сказки Ирвинга и из фольклорных сказочных речений родилась *третья версия мифа о губительной статуе*. Иронический гротеск вытеснил трагическую петербургскую повесть: волшебник-скопец заменил Петра Великого, а петушок на спице (см. илл. 8), возможно, послуживший ироническим намеком на орла на Тарутинской колонне (см. илл. 13) или ангела на Александровской колонне (см. илл. 17), занял место исполинского всадника над скалой. Жертва статуи постарела, и невольно приходит на ум шутливая жалоба поэта жене: «Старам стала и умом плохам! Приеду оживиться твоею молодостию, мой Ангел» (из письма от 21 октября 1833 г.). Дон Гуан воспринимался героически; Евгений, как справедливо указывает Д. Мирский, на самом деле жалок, но ни в коей мере не смехотворен: он «вопреки своей внешней жалкости вырастает в трагического героя и гибель его возбуждает не презрительную жалость, а "ужас и сострадание"»[39]. Дадон, наоборот, весьма нелепая фигура, которой Пушкин, по-видимому, придал некоторые черты своих врагов: Ахматова указывает, что в Дадоне воплотились черты Александра и Николая[40].

«Сказка о золотом петушке» исчерпала тему губительной статуи у Пушкина. Примечательно, что вместе с этой темой ушли из пушкинского поэтического творчества *три поэтических жанра*: «Каменный гость» – последняя из оригинальных законченных стихотворных драм Пушкина, «Медный Всадник» – последняя его поэма, а «Сказка о золотом петушке» – последняя сказка. Правда, после болдинских драм были написаны

«Сцены из рыцарских времен», а за «Медным Всадником» последовала другая петербургская повесть – «Пиковая дама»; однако это прозаические произведения, а Пушкин справедливо указывал, что между прозаическими и стихотворными разновидностями одного и того же литературного жанра «дьявольская разница» (письмо к Вяземскому от 4 ноября 1823 г.).

С исчезновением мифа о губительной статуе *скульптурная тематика* постепенно угасает и уходит из творчества Пушкина. Возрождается она только в 1836 г. в стихотворном послании «Художнику», посвященном скульптору Орловскому, и в двух четверостишиях – надписях к статуям юношей, играющих в народные игры (см. илл. 20). Цикл пушкинских поэтических произведений о статуях начался и завершился стихотворными надписями.

Мы можем говорить об угасании скульптурной темы в творчестве поэта. Кроме пародийного оттенка «Сказки о золотом петушке», завершающей фантасмагорию статуй – как повесть «Гробовщик» ранее завершила фантасмагорию ужасных покойников, – и кроме эпизодических образов низвергнутых кумиров, появляющихся после «Медного Всадника» в лирических набросках поэта и каждый раз тесно связанных с образом движущейся толпы (9 декабря 1833 г.: «С ступени на ступень, летят кумиры...»; сентябрь (?) 1834 г.: «С шатнувшихся колонн кумиры падают»), можно упомянуть то, что Андрей Белый назвал «очень двусмысленным и темным местом»[41] в письме Пушкина к жене от 29 мая 1834 г. Он говорит о своей работе над историей Петра Великого: «Скопляю матерьялы – привожу в порядок – и вдруг вылью медный памятник, которого нельзя будет перетаскивать с одного конца города на другой, с площади на площадь, из переулка в переулок». Здесь, несомненно, речь идет о словесном памятнике, не зависящем от местоположения в отличие от статуи. Пушкин решительно подчеркивал такую зависимость в своих известных заметках о всаднике Фальконе, что было воспроизведено Мицкевичем в его сатирическом стихотворении «Pomnik Piotra Wielkiego»: «Siadł na bronzowym grzbiecie bucefała, i miejsca czekał, gdzieby wjechał konno» [«Сел на медный хребет буцефала и искал места, куда бы он мог въехать на коне»]. В этих заметках Пушкин также пародирует стихотворение-надпись В. Г. Рубана «К памятнику Петра I». Поэт XVIII в. превозносит чудесный памятник, ставя его выше Родосского колосса и пирамид, ибо его основанием является настоящая скала, или, по словам Рубана, скала, не созданная руками человека, но доставленная в Петербург («нерукотворная гора»). Этот церковнославянский эпитет *нерукотворный* (acheiropoíetos) был использован и переосмыслен Пушкиным в его стихотворении, написанном 21 августа 1836 г., «Exegi monumentum»*, для описания своего собственного памятника, созданного поэтическим словом, чья «непокорная глава» затмевает Александровскую колонну (см. илл. 14), самое высокое сооружение подобного рода в пушкинское время. Так logos (слово) побеждает eídolon (кумир) и кумиропоклонство.

* На связь этого стихотворения Пушкина со стихотворением В. Г. Рубана «К памятнику Петра I» впервые указал И. Л. Фейнберг в 1933 г. в статье «Памятник», впоследствии неоднократно переиздававшейся; см.: Фейнберг И. Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985, с. 577–591. – *Прим. перев.*

Основное требование в обращении поэта к его Музе – это ее независимость от окружающих обстоятельств: «Не требуя венца,/Хвалу и клевету приемли равнодушно». Отвращение Пушкина к любому поклонению коронованным особам нашло яркое выражение в двух его автопортретах, замечательно проанализированных в монографии М. П. Алексеева «Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг..."» (Л., 1967). Последний из этих рисунков, относящийся к 1835 или 1836 г. и надписанный «Il gran' Padre A.P.», пародирует традиционные медальоны с изображением Данте, увенчанного лаврами (см. илл. 3). В более раннем автопортрете с лавровым венком (см. илл. 5) Пушкин сходным образом «придал своему профилю характер бюста с типическим обрезом, острым углом понизу, как это делается в скульптурном изображении» (А. Эфрос. Автопортреты Пушкина. М., 1945, с. 139). Рядом с профилем Пушкина, ниже и левее, изображен профиль Мицкевича, а ниже обоих портретов даны два изображения растущих параллельно деревьев, очевидно, символизирующих тесные связи между поэтами. Здесь уместно вспомнить, с одной стороны, пушкинское сравнение, заимствованное из сербской народной песни: «Не два дуба рядом вырастали./Жили вместе два брата родные!», – и, с другой стороны, знаменитое «Отступление» («Ustęp») в поэме Мицкевича «Дзяды», содержащее беседу двух поэтов у памятника Петру Великому*.

Вечером, в ненастье стояли двое юношей
Под одним плащом, взявшись за руки.
Один был странник, пришелец с запада,
Неведомая жертва царского гнета,
Другой – поэт русского народа,
Прославленный на всем севере своими песнями.
Они недолго, но близко были знакомы
И через несколько дней уже стали друзьями.
Их души, возвышаясь над земными препонами,
Были подобны двум породнившимся альпийским скалам,
Хоть и навеки разделенным водной стремниной;
Они едва слышат шум своего врага,
Сближаясь друг с другом поднебесными вершинами.

Эскизные фигуры в нижней части рисунка Пушкина, как кажется, имеют отношение к его работе над незавершенной поэмой «Тазит». Страницы рабочей тетради Пушкина, к которым относится этот рисунок, покрыты черновыми строками этой поэмы и копиями фрагментов из «Ustęp» Мицкевича, снятыми рукой Пушкина. Издание произведений польского поэта дошло до Пушкина в 1833 г., и в примечаниях к «Медному Всаднику» (октябрь 1833 г.) он ссылается на это «Отступление» и в частности на цитированное выше стихотворение. В. Ледницки в своей книге «Bits of Table – Talk on Pushkin, Mickiewicz, etc.» (The Hague, 1956), p. 195 и сл., убедительно относит пушкинское изображение двух поэтов к 1833 г. – в противоположность предполагаемой ранее дате – 1829 г. Конфликт между человеческим духовным братством и племенными раздорами лежит в основе черновых вариантов «Тазита», равно как дружба и разлад между Пушкиным и Мицкевичем. Пушкин, которого Мицкевич называл «поэтом русского народа», как отмечает Эфрос в цитированной выше книге

* В оригинале дан английский стихотворный перевод отрывка из стихотворения Мицкевича «Памятник Петра Великого», входящего в поэму «Дзяды». Приводимый здесь подстрочный перевод данного отрывка (выполенный профессором Н. К. Гудзием в начале 1930-х годов) взят из книги: А. С. Пушкин. Медный всадник (серия «Литературные памятники», издание подготовлено Н. В. Измайловым). Л., 1978, с. 143. – *Прим. перев.*

(loc. cit., с. 139), «нарисовав этот апофеоз самому себе... как бы внезапно устыдился такого самовозвеличения: кончив рисунок, он тут же заштриховал характерную часть профиля, как это делал всегда, когда хотел, так сказать, выразить отказ, отречение от самого себя: надбровье, нос, губы, подбородок автопортрета густо зачерчены тесно ложащимся штрихом». Изображение увенчанного лавровым венком пушкинского бюста, мысль о котором неоднократно вызывала неприязнь у Пушкина, представляет собой один из знаменательных аспектов его навязчивой скульптурной демонологии.

Мы обрисовали образ статуи, и в частности миф о губительной статуе, в контексте творчества и жизни Пушкина. Однако больше всего нас занимает *внутренняя структура* этого поэтического образа и поэтического мифа. Эта проблема тем более интересна, что она касается транспозиции произведения, принадлежащего к одному виду искусства, в произведение другого вида искусства – в поэзию. Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или *образом образа*. В стихотворении о статуе знак (signum) становится темой или обозначаемым объектом (signatum). Преобразование знака в тематический компонент принадлежит к числу излюбленных формальных приемов Пушкина[42], и это обычно сопровождается обнаженными и подчеркнутыми внутренними противоречиями (*антиномиями*), которые составляют необходимую, существенную основу любого семиотического мира. В пушкинской повести «Египетские ночи» профессиональный импровизатор сочиняет стихотворение на заранее заданную тему: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». Именно незаданность темы является здесь заданной темой. Таким образом явно подчеркивается коренное различие между двумя необходимыми компонентами языкового выражения – его темой и описываемой ситуацией, различие, которое в рассматриваемом случае становится очевидным противоречием. В «Каменном госте» Дон Гуан говорит, что он «страдает в безмолвии». «И так-то вы молчите?» – с иронией замечает Дона Анна и тем самым вскрывает противоречие между первым лицом как говорящим и первым лицом как предметом речи.

«Покой бежит меня», – говорит Пушкин в стихотворении «Война». Данное сочетание слов, прямо противоречащих друг другу, становится возможным благодаря употреблению глагола *бежать* в переносном смысле. Здесь мы наблюдаем объединение двух противоположных семантических областей – покоя и движения, что вообще является одним из основных мотивов в пушкинской символике. Соотношение «движение – покой» подается в произведениях поэта то как философское противоречие между эмпирией и ноуменом (стихотворение «Движение»: «Движенья нет, сказал мудрец брадатый» – ПСС, II, 279), то как противоречие между материалом, из которого сделана статуя, и выражаемым ею содержанием. Статуя – в отличие от произведения живописи – в силу своей трехмерности столь приближается к своей модели, что неживой мир почти полностью исключается из круга скульптурных тем: скульптурный натюрморт не мог бы адекватно передать явственной антиномии между изображением и изображаемым объектом, которая содержится и снимается в любом художественном знаке. Лишь противопоставление *безжизненной, неподвижной массы*, из которой вылеплена статуя, и *подвижного, оду-*

шевленного существа, которое статуя изображает, создает достаточную отдаленность изображения и изображаемого. Именно это важнейшее противопоставление отражено в пушкинских заглавиях: «Каменный гость», «Медный Всадник» и «Золотой петушок», – и именно эта основная антиномия скульптуры наиболее плодотворно осваивалась и использовалась в поэзии. «Гипсу ты мысли даешь», – говорит Пушкин скульптору в стихотворении «Художнику»; в другом стихотворении он уносится мыслями в страну, где «резец Кановы послушный мрамор оживлял» («Кто знает край»). Это традиционный образ: «Меня он в камне оживил», – говорит Державин о скульпторе, изваявшем его бюст, а Д. Дашков то и дело в своих надписях к статуям выражает удивление, что «камню и чувство и жизнь дал Праксите́ля резец» («К истукану Ниобы») и что «дышит в металле герой» («Изваяние Александра»). «Божественная медь! он, мнится, оживает./Взор грозный к небесам вперяет», – восклицает в аналогичной надписи А. Бенитцкий («К статуе Александра»). Для Баратынского тайна скульптуры состоит в том, что художник в камне увидел нимфу («Скульптор»)[43] В идиллии «Изобретение ваяния» Дельвиг возглашает: «К чуду вас кличу!.. Образ Хариты! Харита живая! Харита из глины!» – аморфная глина превращается в живой образ. Семантическая сторона статуи или внутренняя сторона знака снимает ее безжизненную неподвижную материю («Харита живая»), то есть внешнюю сторону знака. Дуализм знака, впрочем, является непременным условием его существования, и коль скоро внутренний дуализм знака снимается, неизбежно исчезает и противоречие знака и обозначаемого объекта – *знак овеществляется*. Условное пространство статуи сливается с реальным пространством, в которое статуя помещена, и вопреки ее вневременной сущности невольно возникает представление о том, что предшествовало изображаемому состоянию и что должно за ним последовать; статуя включается во временную последовательность событий[44].

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.
(«На статую играющего в бабки»)

Ср. надпись Дельвига на статую флорентинского Меркурия: «Миг – и умчится! Таков полный восторга певец...» (1820). Статуарный Меркурий, изображенный Пушкиным на левой стороне страницы рукописи, и набросок ног Меркурия в полете на правой стороне той же страницы (см. илл. 9) символически отделяют, с одной стороны, отказ Пушкина от любой службы, препятствующей его поэтическому творчеству, – черновой набросок обращения к графу М. С. Воронцову через посредничество А. И. Казначеева – и, с другой стороны, стихи поэта, предваряющие письмо Татьяны, которое должно было дойти до Онегина через внука ее няни, используемого в качестве посыльного.

Трехмерная статуя, разумеется, дает более естественные предпосылки для включения ее в реальное пространство, чем двухмерное изображение. Тем не менее и такие примеры можно найти в поэзии Пушкина.

Когда великое свершалось торжество,
И в муках на кресте кончалось божество,
Тогда по сторонам животворяща древа
... Стояли две жены.
... Но у подножия теперь креста честного
... Мы зрим — поставлено на место жен святых
В ружье и кивере два грозных часовых.

Здесь намеренно стирается граница между распятием, изображенным на картине Брюллова, и часовыми, охраняющими эту картину.

Поэтическая трансформация семиотических антиномий выступает еще рельефнее в пушкинской поэтической надписи «На статую играющего в свайку» (см. илл. 20). Если мы рассматриваем лишь внешнюю, материальную сторону этой статуи, она предстает перед нами как неподвижное изображение жизненной активности; однако в стихотворении Пушкина, наоборот, быстрое «действие» статуи (*быстрая игра*) противопоставляется неподвижности последующего предполагаемого состояния (*после игры отдыхать*).

Но представим себе противоположный случай: не может ли эмпирическая неподвижность статуи восторжествовать в глазах зрителя над движением, которое она изображает? «Здесь хотят лепить мой бюст, — писал Пушкин жене из Москвы 14 мая 1836 г. — Но я не хочу. Тут арапское мое безобразие предано будет бессмертию во всей своей *мертвой неподвижности*» [курсив мой. — *Р.Я.*]. «Чуду» *идеи движения, преодолевающего застывшую неподвижность материи*, противопоставлено другое «чудо» — *неподвижность материи, преодолевающая идею движения*. «Чудо! — говорит Пушкин о деве с разбитым кувшином (см. илл. 19) в своей надписи «Царскосельская статуя». — Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит». Внутренний дуализм знака снят: неподвижность статуи воспринимается как неподвижность девы, противоположение знака и предмета исчезает, неподвижность налагается на реальное время и осознается как вечность.

Мы установили, следовательно, два типа поэтических метаморфоз статуи. Как они реализуются в *лирике*? Субъективность — сущность лирики. Здесь естественно встает вопрос о субъективной концепции поэта: *неподвижная статуя подвижного существа понимается либо как движущаяся статуя, либо как статуя неподвижного существа.* В эпической поэме обе эти трансформации объективируются, они становятся частью сюжета.

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Эта мысль поэта есть лирическое воплощение скульптурного мотива, этот мотив — бег коня — воображение поэта развертывает во времени, и встает насущный вопрос о том, что последует далее. Бронзовый конь понимается здесь как *подвижный*, и *из этой подвижности проистекает подлинное движение* — это есть эпическая *реализация* скульптурного мотива: Медный Всадник с грохотом скачет «по потрясенной мостовой». С другой стороны, *неподвижность* вздыбленного всадника с рукой, простертой над бурными волнами, также становится элементом сюжета: это проявление сверхчеловеческого *покоя* и вечно *непоколебимой мощи* бронзового героя перед «наглым буйством» диких стихий и перед любым мятежом.

Эти два антитетических мотива уже были представлены в лирическом освещении в стихотворении Мицкевича «Pomnik Piotra Wielkiego»: с одной стороны, «Car Piotr wypuszczał rumakowi wodze, Widać, że leciał tratując po drodze... Od razu wskoczył aż na sam brzeg skały... Zgadniesz, że spadnie i pryśnie w kawały» [«Царь Петр коня не укротил уздой./Во весь опор летит скакун литой.../Одним прыжком на край скалы взлетел,/Вот-вот он рухнет вниз и разобьется»]; с другой стороны, «Od wieku stoi» [«Но век прошел – стоит он, как стоял»]*. Эти два мотива объединяются в метафорическом образе водопада, исторгающегося из гранитной скалы и скованного морозом. Аналогичным образом связаны эти два мотива в стихотворении Вяземского «Петербург», которое тоже входит в литературный фон «Медного Всадника», – Петр на памятнике Фальконе, с одной стороны, неподвижный, вечный страж, отражающий врагов своим холодным каменным обликом; с другой стороны, он готов обрушиться на них с крутой скалы[45]. Идея жизни, заключенная в смысле статуи, и идея длительности, представляемая ее внешней формой, сливаются в образ *продолжающейся жизни.*

В «Медном Всаднике» идею чистой длительности передает несовершенный вид глаголов: идет ли речь о реальном, историческом или бронзовом Петре, о неподвижной или ожившей статуе, для его характеристики в поэтическом повествовании не используется ни одного глагола совершенного вида: *стоял, глядел, думал, стоит, сидел, возвышался, обращалось, несется, скакал*. Выражаемая ими незавершенность действия резко контрастирует с завершенным, ограниченным характером окружающих событий; здесь проявляется один из наиболее выразительных, наиболее ярких и драматичных приемов у Пушкина: использование глагольных морфологических категорий – видов, времен, лиц – как средств актуализации действия. Мы надеемся посвятить этой проблеме отдельное исследование.

Как мы уже подчеркивали выше, снятие внутреннего дуализма знака стирает границу между миром знаков и миром предметов. Уравнивание «вечного сна» покойного Петра и вечного покоя его бронзового двойника и одновременно противоречие между эфемерностью его останков и прочностью его статуи порождают идею жизни изображаемого существа, продолжающейся в его скульптурном образе, в памятнике. «Се Петр, еще живый в меди красноречивой... Он царствует еще над созданным им градом», – говорится в стихотворении Вяземского. Таким образом, для грозящего статуе Евгения Медный Всадник действительно является «строителем» Петербурга, и эпитет *чудотворный* приобретает чисто пушкинскую амбивалентность в устах безумца: 'творящий чудеса' – в применении к царю Петру и в то же время 'сотворенный чудесным образом' – в применении к статуе. *Чудотворец* – так называет Пушкин Петра, *чудесные творенья* – говорит он о скульптурных кумирах.

Слово *живой* многозначно: оно имеет значения 'живущий'; 'полный жизни'; 'содержащий идею жизни', 'создающий впечатление жизни'; все они связаны между собой разнообразными семантическими отношениями. В поэзии они представляют собой взаимно независимые варианты – самостоятельные, эквиполентные выражения единого общего значения.

* Здесь приводится перевод В. Левика, взятый из книги (с. 144), упомянутой в примечании переводчика выше, на с. 165. – *Прим. перев.*

Общее значение существенно потому, что обычно в поэзии актуализируется этимологическое родство слов; независимость вариантов существенна потому, что в поэзии любому лексическому значению может быть придан независимый статус. В поэтической символике тот, кто живет в бронзе или «в сердцах людей», обладает не метафорической, но реальной жизнью. Это замечательно выражено Державиным в лаконичной надписи к памятнику Петру: «Жив». В важной сцене «Каменного гостя», подготавливающей почву для активного вмешательства статуи в сюжет, Лепорелло спрашивает Дон Гуана о том, что скажет командор – так он полушутливо называет надгробную статую – о его любовной интриге. Дон Гуан отвечает, что командор «присмирел с тех пор, как умер». Лепорелло в этом сомневается и обращает внимание Дон Гуана на статую:

Кажется, на вас она глядит
И сердится.

Здесь (пока в веселом разговоре, чреватом трагическими последствиями в дальнейшем) жизненность командора отделена от его человеческой жизни (возможно, что покойник успокоился, возможно, что нет), а жизнь статуи, точно так же, как человеческая жизнь командора, становится, так сказать, единым отрезком общего существования командора.

Каким он здесь представлен исполином!
... А сам покойник мал был и щедушен.
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.

Вряд ли можно более категорично и явно выразить одновременное различие и тождество изображения и изображаемого объекта. Пушкин прекрасно понимал своеобразие и особенность художественного знака, и во время работы над «Каменным гостем» он писал: «Мы все еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе... Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных?» («О драме»). Но коренное различие между каменным гостем и Дон Карлосом, которого Дон Гуан случайно убил, необходимо предполагает их одновременное сходство: рука сраженного человека является в той же мере рукой командора – точно так же, как нос статуи является его собственным носом (*не мог бы руку до своего он носу дотянуть*). И именно эта тождественность обусловливает последующее действие, словно командор воплотился в своей статуе.

Отношение знака к обозначаемому объекту, и в особенности отношение изображения к изображаемому объекту, их одновременное тождество и различие – это одна из наиболее драматичных семиотических антиномий. Именно эта антиномия послужила причиной яростных схваток вокруг иконоборства[46]; споры о реалистическом искусстве, постоянно возрождаемые, связаны именно с этой антиномией, и она постоянно используется в поэтической символике.

Шутливые разговоры служат отправным пунктом и в повести «Гробовщик», которая остроумно предвосхищает сюжет «Каменного гостя». Эти разговоры постепенно раскрывают противоречие между языковым знаком и реальным объектом. Гробовщик Адриан говорит: «Если живому не на что купить сапог, ...ходит он и босой, а нищий мертвец и даром берет себе гроб». Мы привыкли отождествлять подлежащее при глаголе с дейст-

вующим лицом; «живой, который ходит босой», действительно является действующим лицом, но не так обстоит дело с «мертвецом, который берет себе гроб». Синтаксический параллелизм этих двух предложений еще больше подчеркивает эту напряженность между общим грамматическим значением подлежащего и его отношением к реальному субъекту. В аналогичном высказывании сапожника – «живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» – это противоречие обостряется противопоставлением подлежащего *мертвый* и основного значения сказуемого – глагола *жить*, который в данном предложении имеет переносное значение: здесь *не живет* означает 'не остается, не существует'. Клиент является субъектом действия; клиенты Адриана – мертвецы. Если ремесленники пьют за здоровье своих клиентов и если гробовщика призывают тоже выпить «за здоровье его мертвецов», то здесь противопоставление слова и действительности доводится до крайности и превращается в свою противоположность, когда пьяный Адриан приглашает своих мертвецов на пир и они принимают его приглашение. Так и в вопросе Доны Анны к Дон Гуану – «Муж мой и во гробе / вас мучит?» – муж является чисто метафорическим субъектом действия, но впоследствии он превращается в реального субъекта: «Я на зов явился».

Статуя может быть либо *объектом повествования*, либо *субъектом действия*. Конфронтация статуи и живого существа всегда является у Пушкина отправным пунктом поэтической речи: эти две линии взаимодействуют друг с другом. Живое существо уподобляется статуе (в «Борисе Годунове», в «Уединенном домике на Васильевском») или статуя уподобляется живому существу («Таков и был сей властелин»); она отождествляется с живым существом через отрицание ее безжизненной субстанции (симптоматичен вариант в отрывке «Кто знает край»: «Живой резец Кановы / Паросский мрамор оживлял»[47]; стихотворение «Чернь»: «На вес / Кумир ты ценишь Бельведерский./... Но мрамор сей ведь бог...»); она изображается («остраняется», если воспользоваться термином Шкловского) как живое существо. Если повествование о статуе есть в то же время повествование о прошлом, *воспоминание*, то стабильное длительное существование статуи противопоставляется эфемерности и недолговечности живого существа, идет ли речь об объективной потере («Воспоминания в Царском Селе», 1814: «Исчезло все, великой нет»; послание «Художнику», 1836: «В толпе молчаливых кумиров / Грустен гуляю... Дельвига нет») или о субъективной потере (стихотворение «В начале жизни...»: «величавая жена» с ее «правдивыми разговорами» как бы исчезает для юноши, тайком убегающего к неподвижным статуям). На передний план выдвигается, следовательно, отнюдь не отношение изображения к изображаемому объекту или сходство (подражательная связь), а смежность (заразительная связь): отношение покойного к статуе, временна́я или пространственная непрерывность, посвящение статуи памяти покойного. Изображение может быть заменено мемориальной колонной, так сказать, статуей с исключительно метонимическим содержанием («Садятся призраки героев у посвященных им столпов»). Статуя как субъект поэтического (эпического или драматического) действия содержит и объективирует все исследованные нами элементы. Само противопоставление неколебимо существующей статуи и исчезающего человека материализуется в действии: статуя убивает человека. Внутренняя антитеза стремления к женщине и стремления к покою («холодный поцелуй» Дон

Гуана – это, по существу, оксюморон) определяет роль женщины в этом действии. Симптоматично, что «миф о губительной статуе» является в творчестве Пушкина *единственной* постоянной формой вмешательства статуи в поэтическое действие.

Образ статуи – вершителя человеческой судьбы – в произведениях Пушкина *не остается изолированным*; наоборот, он органически связан с его поэтической мифологией в целом. В исследовании Бицилли (одном из наиболее глубоких во всей литературе о Пушкине) подчеркивается, что специфическим принципом пушкинской поэзии является ее *динамический* характер.

«Я не знаю поэта, который бы пользовался образом бегущей воды так часто, как Пушкин... *Его* светила всегда движутся... интересно отметить обилие эпитетов, характеризующих динамические свойства предметов... В его словаре «жизнь», «живой», «оживлять» и т. п. занимают исключительное место... Главная функция жизни – дыхание. У Пушкина все «одушевлено» и все «дышит»... Все предметы рассматриваются sub specie движения – возникновения их или заключенного в них потенциального роста... «Мертвая природа» для него полна жизни... Всего чаще им владеет представление быстрых, стремительных движений... Один из его излюбленных образов-символов – корабль, представитель быстрого и вместе *легкого*, скользящего движения... Шаблонный символ дороги как «жизненного пути» приобретает у него особенную глубину и содержательность... Вся жизнь – космическая, личная и социальная – воспринимается как сплошной процесс...»[48]

Таким образом, в пушкинской символике покой, неподвижность есть яркий контрастный мотив, который предстает либо в виде *вынужденной неподвижности* – сюда мы можем включить разнообразно модифицируемые образы узника, «мучимого казнию покоя», закрепощенного народа, живого существа в клетке или теснимого потока (*невольных вод*), – либо в виде *свободного покоя* как воображаемого, сверхчеловеческого и даже сверхъестественного состояния[49]. Для поэта время останавливается в момент любовного восторга («Надпись к беседке», 1816 [?]); поток его дней становится спокойным в минутной дремоте и отражает лазурь небес (из лирического наброска 1834 г.); вольный покой – отнюдь не счастье, это мечта поэта («Пора, мой друг, пора», 1834 [?]). Пушкин связывает идею торжественного, безмятежного покоя со святыней чудесной красоты («Красавица», 1832), благословляет также «радостный покой» и «невозмутимый, вечный сон», «торжественный покой» последнего ночлега (эпитафия кн. Н. С. Волконскому, 1828; «Перед гробницею святой», 1831; «Когда за городом, задумчив, я брожу», 1836). Если человеческая жизнь есть мощное проявление космической деятельности, а покой – лишь отрицание этой жизни, лишь отклонение, лишь аномалия, то для статуи, наоборот, покой есть естественное «немаркированное» состояние, а движение статуи – это отклонение от нормы. Для мифотворящего гения Пушкина статуя, которая всегда предполагает активность и движение[50] и в то же время сама по себе неподвижна, являет собой чистое воплощение сверхъестественного, свободного, творческого покоя: действительно, статуя «выше всех желаний... » и спит «сном силы и покоя, / Как боги спят в глубоких небесах» («Скупой рыцарь»).

Это упоминание богов в устах средневекового рыцаря звучит несколько странно, однако это весьма характерно для Пушкина. Для него

могущество «неподвижной мысли» имеет несомненные языческие ассоциации. Характерно, что статуи в его произведениях часто обозначаются как *кумиры*, что так возмутило царя Николая в «Медном Всаднике»[51]. Русские поэты – будь то не верящий в бога Пушкин[52], еретик Блок или антирелигиозно настроенный Маяковский – выросли в мире православных обычаев, и их творчество независимо от их намерений насыщено *символикой ортодоксальной церкви*. Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную *ассоциацию статуй с идолопоклонством*, с сатанинскими силами, с колдовством. Нам достаточно прочесть размышления Гоголя о скульптуре, чтобы понять, как неразрывно искусство ваяния было связано с идеей язычества в русском мировоззрении. «[Скульптура] родилась вместе с языческим, ясно образовавшимся миром, выразила его – и умерла вместе с ним... Она так же отделялась от христианства, как сама языческая вера» («Скульптура, живопись и музыка», 1831). На русской почве скульптура тесно ассоциировалась со всем нехристианским, даже антихристианским, в духе петербургского царства[53]. Весьма характерно описание статуи в стихотворении «В начале жизни...»: «чудесные творенья», «волшебная краса», «бесов изображенья», «сила неземная», «волшебный демон». Языческие, демонические очертания «Медного Всадника» были убедительно выявлены такими разными интерпретаторами поэмы, как Мережковский, Брюсов, Ходасевич и Мирский.

Ученые, связывающие приглашение Дон Гуаном каменного гостя с вызыванием тени мертвой возлюбленной в болдинской лирике поэта[54] и видящие в статуе лишь маску призрака, который без этого прикрытия мог бы создать впечатление безумного бреда[55], забывают о характерных свойствах статуи в символике Пушкина: ожившая статуя в противоположность призраку является орудием злой магии, она несет разрушение и никогда не является воплощением женщины.

Пушкинская символика статуи продолжает воздействовать на русскую поэзию до наших дней, и при этом постоянно ссылаются на ее создателя. Примеры этого находим в творчестве трех выдающихся поэтов нашего столетия. В стихотворении «Шаги Командора» Александр Блок развивает пушкинскую концепцию влюбленного Дон Гуана, трагически исчезающей Доны Анны и тяжелых шагов «старого рока», а в стихотворениях цикла «Город» поэт вызывает воспоминания о вечной жизни стального Петра, который колеблется между подавляемым в себе сном и грозной активностью («Петр», «Митинг»). В драматической поэме Велимира Хлебникова «Маркиза Дэзес», во многих отношениях восходящей к творчеству Пушкина, люди каменеют и превращаются в статуи, а вещи оживают; в его эпической поэме «Журавль» мальчик убегает – на фоне Невы, столь хорошо знакомом по «Медному Всаднику», – от губительного чудовища, которое возникло из оживших железных труб, машин, мостов и которое преследует его.

Жизнь уступила власть
Союзу трупа и вещи.
О человек! Какой коварный дух
Тебе шептал, убийца и советник сразу:

Дух жизни в вещи влей!
... Учителя и пророки
Учили молиться, о необоримо́м говоря роке.

Губительные действия другого петербургского медного всадника – статуи Александра III – изображены в стихотворении Хлебникова «Памятник»; звон копыт, однако, прерывается вмешательством полиции, которая обвиняет его в черной магии, и «пленному на площади вновь тесно и узко». Мотив вынужденной, сковывающей неподвижности статуи, полемически противопоставленный пушкинскому мифу о ее величественном покое, приобретает исключительную силу у Маяковского. В его поэзии обращение к Пушкину неразрывно связано с темой статуи. Стихотворение, яростно, революционно атакующее старое искусство («Радоваться рано»), связывает Пушкина с Александровской колонной и со скульптором Растрелли, увековечившим Екатерину. Эпиграмма на Брюсова (1916) кончается словами:

Что
против – Пушкину иметь?
Его кула́к
навек закован
в спокойную к обиде медь!

«Последняя петербургская сказка», написанная в том же году и пародирующая «Медного Всадника», заканчивается следующими строками: «... И никто не поймет тоски Петра – / узника, / закованного в собственном городе». Жизнь не замечает сошедшего со скалы царя, а он, наоборот, страшится бурлящей вокруг него жизни. И сходным образом в стихотворении «Юбилейное», в котором Маяковский побуждает Пушкина сойти с пьедестала, статуя не сдавливает руку человека; скорее наоборот, человек пожимает руку статуи (*Стиснул? Больно?*), и лирический монолог завершается выражением отвращения к посмертной, застывшей славе, воплощенной в статуе. Это наступление на бронзу и мрамор еще раз проявляется в прощальной поэме Маяковского «Во весь голос», которая, по-видимому, связана с пушкинским «Exegi monumentum»[56].

А. Эфрос, чуткий исследователь и автор специальной монографии о Пушкине и изобразительном искусстве (А. Эфрос. Рисунки поэта. М., «Федерация», 1930), утверждает в ней, что поэт по отношению к скульптуре выполнял лишь обязанность светского человека и обращал на нее внимание лишь в той мере, в какой заповеди моды и обычаи «du comme il faut» принуждали Онегина находить им место в его жизни. «Гений формы его покидал. Он воспринимал в произведении пластического искусства главным образом т е м у...» (с. 72). Мы видели, однако, как пушкинская символика проницательно отражает проблемы скульптуры, как глубоко коренится символика статуи в его творчестве, в жизни поэта и в традициях, из которых он вырос, и сколь жизненной оказалась она в последующем развитии русской поэзии. Каким же образом тогда стал возможен упомянутый вывод специалиста, столь явно противоречащий фактам? Здесь мы возвращаемся к отправному пункту нашего исследования: в произведении искусства чрезвычайно трудно выделить те элементы, которые наиболее глубоко в нем скрыты. Мы уже не воспринимаем в

«Медном Всаднике» статую Фальконе как таковую; мы переживаем ее как сюрреалистический миф поэта. Можно парафразировать афоризм французского поэта о цветах поэтического творчества, которые не растут ни в каком саду[57]. Статуи пушкинских стихов нельзя найти ни в какой глиптотеке.

СТАТУЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА*

Год	Стихотворные произведения	Письма	Проза и рисунки
1814	«Воспоминания в Царском Селе» – строфы о памятниках		
1815–1817	——————		
1818–1819	Набросок «Могущий бог садов» Набросок «К Кагульскому памятнику» («Элегия»)		
1820–1823	——————		
1824			Изображение Меркурия (V)
1825	«Борис Годунов» – упоминание мраморной нимфы «Брови царь нахмуря» – упоминание памятника Петру		
1826	———————		
1827	«Кто знает край» – упоминание Кановы		
1828	«Чернь» – упоминание Аполлона Бельведерского		«Уединенный домик на Васильевском» – упоминание командора
1828	«К бюсту завоевателя» (21.IX) «Загадка» – «при посылке бронзового сфинкса» (XI) «Воспоминания в Царском Селе» (14.XII)		Изображение коня на памятнике Фальконе
1830	Упоминание Кагульского памятника в черновиках VIII главы «Евгения Онегина» «К вельможе» – упоминание кумиров (23.IV)	Бенкендорфу 29.V	

* В данной таблице римскими цифрами обозначаются месяцы года. – *Прим.ред.*

Год	Стихотворные произведения	Письма	Проза и рисунки
		А.Н.Гончарову 7.VI Бенкендорфу 4.VII Н.Н.Гончаровой 20–30.VII Н.Н.Гончаровой 30.VII А.Н.Гончарову 14.VIII Н.Н.Гончаровой 30.IX о «медной бабушке»	
Болдино	«Царскосельская статуя» (1.X)		
	«В начале жизни» (X) «Каменный гость» (закончен 4.XI)	Н.Н.Гончаровой 11.X	«Выстрел» – упоминание бюстов (14.X) Изображение египетского колосса (X) Изображение классического бюста (XI) ст. «О драме» – упоминание об искусстве скульптуры (XI)
1831		А.Н.Гончарову 24.II	
1832		Бенкендорфу 8.VI	Рисунок статуи Вольтера (10.III)
1833		Волконскому 18.II	Портреты Пушкина и Мицкевича в черновиках «Тазита»
Болдино	«Медный Всадник» (X) Набросок «Толпа глухая» – о падающих кумирах (9.XII)		
1834		жене о медном памятнике Петру 29.V	
	«Везувий зев открыл» – о падающих кумирах (IX?)		
Болдино	«Сказка о золотом петушке» (закончена 20.IX)		
			Запись в дневнике от 28.XI об Александровской и Тарутинской колоннах
1835	————————		
1836	«Художнику» (25.III)	жене о своем бюсте 14.V	Автопортрет Пушкина в лавровом венке
	«Памятник» – упоминание Александровской колонны (21.VIII)		
	Надписи на статуи играющих в свайку и в бабки (X)		Упоминание Кагульского памятника в конце «Капитанской дочки» (X)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В данной работе цитаты из произведений Пушкина даются (кроме специально оговоренных случаев) по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, 3-е изд. М.–Л., 1962–1966 (далее ПСС).*

[2] Д. Дарский. Маленькие трагедии Пушкина. М., 1915, с. 53.

[3] Б. Томашевский. «Цыганы» и «Медный Всадник» А. С. Пушкина. Вступительная заметка к изданию обеих поэм (А. С. Пушкин. «Цыганы. Медный Всадник». Л., 1936, с. 6).

[4] См. А. Ахматова. Последняя сказка Пушкина. – «Звезда», 1933, № 1, с. 175 и сл. [перепечатано в кн.: А. Ахматова. О Пушкине. Л., 1977, с. 8–38].

[5] См.: Д. Зеленин. Культ онгонов в Сибири. М.–Л., 1936, с. 6 и сл.

[6] Вероятно, именно различие между метонимическим отношением золотого петушка к звездочету и метафорическим отношением памятников к Петру и к командору мешало исследователям увидеть родство сказки с «Медным Всадником» и «Каменным гостем», при том что они мимоходом и отмечали отдельные моменты сходства этих двух произведений (см.: В. Брюсов. Мой Пушкин. М., 1929, с. 87; В. Ходасевич. Статьи о русской поэзии. Петроград, 1922, с. 94; W. Lednicki. Jeździec miedziany. Warszawa, n.d., s. 47). Заметим, что в «Каменном госте» речь идет о надгробном памятнике, так что ассоциация по смежности сопровождает здесь главную ассоциацию по сходству. Пушкин сознательно обращает на нее внимание и говорит о ее иррациональности.

Дон Гуан:

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...
... Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой...

Дона Анна:

Вы не в своем уме.

[7] Ср.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. М.–Л., 1935–1938, т. VII, с. 568 и сл.

[8] Следующая сцена с Доной Анной развивается аналогично: «...и здесь, при этом гробе! / Подите прочь».

[9] Ср. также стихотворение «В начале жизни школу помню я...» (см. ниже, с. 158), в котором говорится о парализующем действии статуи на юное существо.

[10] Мы оставляем французские цитаты из Пушкина без исправлений.

[11] О первой болдинской осени см.: Д. Благой. Социология творчества Пушкина. М., 1929, с. 156 и сл.; А. Бем. О Пушкине. Ужгород, 1937, с. 64 и сл.

[12] В этот ряд мрачных чудовищ может быть поставлено также «древо смерти» в стихотворении «Анчар» (1828).

[13] См.: В. Ходасевич. Статьи о русской поэзии. Л., 1922, с. 84.

[14] См. статью А. С. Искоз-Долинина о «Повестях Белкина» в кн.: А. С. Пушкин. Сочинения в 6 томах (ред. С. Венгеров). Спб., 1907–1915, т. IV, с. 184–200; о «Гробовщике» см. с. 191–193.

* По этому же изданию даются пушкинские цитаты в ряде последующих работ. – *Прим. ред.*

[15] Таково объяснение С. Н. Гончарова, записанное П. Бартеневым в «Русском архиве», 1877, № 15, ч. 2, с. 98 и сл.

[16] См. ПСС, III, с. 113.

[17] ПСС, X, с. 300 и др. [см. таблицу в конце статьи].

[18] Ср.: И. Анненский. Пушкин и Царское Село. Петроград, 1921, с. 18.

[19] См.: Д. С. Мережковский. Вечные спутники (3-е изд.). Спб., 1906, с. 313.

[20] См.: И. Д. Ермаков. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М., 1923, с. 169.

[21] См., например, стихотворение «N.N. (В. В. Энгельгардту)», в котором превозносится

... Счастливый беззаконник,
Ленивый Пинда гражданин,
. . . .
Венеры набожный поклонник
И наслаждений властелин!

и которое метит и в небесного и в земного царя.

[22] Пушкин впоследствии так и не вернулся к любовной лирике; «таинственный напев» ее стихов отвергается и проклинается в стихотворении «Когда в объятия мои» (1831). [На самом деле это стихотворение, по данным новейшего исследования, написано в конце 1828 г. (см.: В. Б. Сандомирская. О датировке стихотворения «Когда в объятия мои...». – В кн.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. IV. М.–Л., 1962). – *Прим. перев.*] Более того, либо поэт помечал стихи первой болдинской осени, исполненные интимного лирического чувства, фиктивными датами («Прощание» – 1829 годом, «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальной» – 1828 годом) и не публиковал их, либо он выдавал себя за простого переводчика (стихотворение «Цыганы»).

[23] А. С. Пушкин. Сочинения, т. II. Спб. – Ленинград, Академия Наук, 1899–1929 (1905), примечания, с. 139 и сл.

[24] *Задунайский великан* – граф П. А. Румянцев, главнокомандующий русской армии, одержавшей победу в июле 1770 г. над турками на реке Кагул, притоке Дуная.

Окончательный текст отрывка дан в ПСС, I, с. 380 и имеет следующий вид:

Воспоминаньем упоенный,
С благоговеньем и тоской
Объемлю грозный мрамор твой,
Кагула памятник надменный.
Не смелый подвиг россиян,
Не слава, дар Екатерине,
Не задунайский великан
Меня воспламеняют ныне...

Черновые варианты см. Полное собрание сочинений, II, 1. М., 1947, с. 552–553.

[25] См.: Сочинения, II (1905), с. 31 и прим., с. 80 и сл.

[26] 1829: «Воспоминаньями смущенный, исполнен сладкою тоской». Ср. начальные строки раннего варианта в «Элегии» 1819 г.: «Победы памятник надменный / ... / Воспоминанием смущенный» – с первой строкой стихотворения 1829 г. «Воспоминаньями смущенный...»; ср. также общий вариант в обоих стихотворениях: «Воспоминаньем упоенный», а также вторую строку в стихотворении 1829 г. «Исполнен сладкою тоской» и вариант в стихотворении 1819 г. «и с наслажденьем и тоской».

[27] «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (май 1829), «Я вас любил: любовь

еще, быть может» (1829), «Что в имени тебе моем?» (январь 1830), «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» (19 января 1830 [?]), «Паж, или Пятнадцатый год» (7 октября 1830). Если верить признанию Пушкина, даже стихотворение «Мадонна», посвященное Гончаровой, не было вдохновлено ею (ср. письмо Н. Гончаровой от 30 июля 1830 г. – ПСС, X, с. 299).

[28] См.: М. Гофман, С. Лифарь. Письма Пушкина к Н. Н. Гончаровой. Париж, 1936, с. 116.

[29] См. «Русский архив», 50 (1912), часть 3, с. 300.

[30] См.: А. Эфрос. Рисунки поэта. М., 1932, с. 432 и сл., 438 и сл.

[31] В ПСС эту заметку можно найти под названием «О народной драме и драме "Марфа Посадница"».

[32] См.: Д. Д. Благой. Социология творчества Пушкина, с. 352; перевод Пушкина см. ПСС, III, с. 157.

[33] Эти настроения поэта хорошо понял Андрей Белый (см. его книгу: Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М., 1929).

[34] См.: J. Tretiak. Mickiewicz i Puszkin. Warszawa, 1906; Lednicki. Jeździec; М. Цявловский, Л. Модзалевский, Т. Зенгер (ред.). Рукою Пушкина. Л., 1935, с. 535 и сл.

[35] *Он видит*: окружен волнами,
Над твердой, мшистою скалой
Вознесся памятник...
Кругом подножия, шумя, валы *седые*
В блестящей пене улеглись.

[36] См.: Г. Вернадский. «"Медный Всадник" в творчестве Пушкина». – *Slavia*, 2, 1923–1924, с. 645–654; Д. Благой. Социология творчества Пушкина, с. 263 и сл.; А. Белый. Ритм как диалектика... Сочетание и противопоставление бури и памятника Петру рядом с упоминанием о жестоком палаческом законе встречается среди пушкинских поэтических образов и до восстания декабристов – несколько загадочные иронические куплеты поэта «Брови царь нахмуря», написанные за два или три месяца перед восстанием, приобрели вскоре после этого трагическое осмысление, которое, возможно, дало по меньшей мере один из импульсов к последующему «печальному рассказу» поэта. Не исключено, что подобная связь существует между фрагментом «Придет ужасный час...» и «Заклинанием»: вслед за наброском стихотворения о смерти возлюбленной (1823) наступает реальная смерть возлюбленной (1825), а затем – в Болдине – создается стихотворение о ее смерти (1830); ср. мою статью «Раскованный Пушкин» [наст. сборник, с. 226–227].

[37] См.: Д. Д. Благой. Социология творчества Пушкина, с. 283 и сл., с. 347 и сл.

[38] См. статью Д. Якубовича «"Дневник" Пушкина» в кн.: «Пушкин – 1834 год». Л., 1934, с. 45.

[39] Д. Мирский. Проблема Пушкина. – «Литературное наследство», кн. 16–18, М., 1934, с. 103.

[40] См.: А. Ахматова. Последняя сказка Пушкина, с. 171 и сл.; см. также: А. С. Пушкин. Сочинения (ред. Б. Томашевский). Л., 1935, с. 845.

[41] А. Белый. Ритм как диалектика и «Медный Всадник», с. 270.

[42] См., в частности: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 241 и сл.

[43] Ср. C. Mauclair. Auguste Rodin: l'homme et l'œuvre. Paris, 1918: «J'ai dit un jour à Rodin: «On dirait que vous savez qu'il y a une figure dans cè bloc, et que vous vous bornez à cassez tout autour la gangue qui nous la cache». Il m'a repondu que c'était absolument son impression en travaillant» (p. 51). [«Я сказал однажды Родену: «Можно подумать, что вы заранее знаете, какой образ таится в этой глыбе, и лишь отсекаете

все лишнее, что от нас его скрывает». Он ответил мне, что испытывает именно такое ощущение во время работы».]

[44] Огюст Роден красноречиво свидетельствует о том, как скульптор преднамеренно стремится овладеть временем: «Dans son œuvre, on discerne encore une partie de ce qui fut et l'on découvre en partie ce qui va être» («L'Art». Paris, 1911, p. 77). [«В творении художника одновременно присутствуют следы того, что было, и предчувствуются черты того, что будет».]

[45] «Готовый пасть на них с отважной крутизны» – здесь намеренная игра двумя значениями глагола *пасть*: 1) 'упасть'; 2) 'напасть, атаковать'.

[46] См.: О. Острогорский. Гносеологические основы византийского спора о св. иконах. – «Seminarium Kondakovianum», 2, с. 47 и сл.

[47] См. замечательное исследование Б. Томашевского «Из Пушкинских рукописей». – «Литературное наследство», 16–18, 1934, с. 311.

[48] Статья «Поэзия Пушкина». – В кн.: П. М. Бицилли. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926, с. 65–224, особенно с. 129–145.

[49] Ср.: М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 141 и сл.

[50] См.: A. Rodin. L'Art, p. 72.

[51] Ср.: Т. Зенгер. Николай I – редактор Пушкина. – «Литературное наследство», 16–18, 1934, с. 522.

[52] Ср. интересную статью В. Ходасевича «Кощунства Пушкина». – «Современные записки», 19, 1924, с. 405–413 и обширный материал в статье Е. Г. Кислициной «К вопросу об отношении Пушкина к религии» в кн.: «Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова». М.–Пг., 1923, с. 233–269 .

[53] Наиболее резкую позицию по отношению к статуе как языческому атрибуту занимала русская старообрядческая традиция, и примечательно, что в соответствии с одним из первоначальных набросков к «Медному Всаднику» предок Евгения боролся против Петра на стороне староверов.

[54] См.: А. Бем. О Пушкине, с. 80.

[55] См. статью М. Гершензона в журн. «Искусство», 1923, 1, с. 137.

[56] «Мне наплевать на бронзы многопудье, мне наплевать на мраморную слизь».

[57] «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets» [«Я говорю: цветок! И вне забвения, где мой голос принимает всевозможные очертания, остается кое-что иное, чем пресловутые чашечки цветков; мелодично возносится приятная мысль о них при отсутствии каких-либо ароматов»] (Stéphane Mallarmé. Crise de vers. – Œuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1956, p. 368).

СТИХИ ПУШКИНА О ДЕВЕ-СТАТУЕ, ВАКХАНКЕ И СМИРЕННИЦЕ

I. «ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ»

1 Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
2 Дева печально сидит, праздный держа черепок.
3 Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
4 Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

Малые формы в творчестве Пушкина поражают необыкновенной концентрацией художественных средств. Четверостишие на статую работы П. П. Соколова, сочиненное 1 октября 1830 г., тематически отличается от других надписей Пушкина: здесь девушка над разбитой урной, там юноши, играющие в свайку или в бабки. Из 14 стихотворений, сложенных элегическим дистихом, единственно «Царскосельская статуя» наделена всецело женской фабулой. Глубоко пушкинская символика стертой границы между изваянием и жизнью (ср. Якобсон 1937) нигде, кроме названного четверостишия, не включает статуи женской. В «Царскосельской статуе», разделяющей целый ряд выразительных штрихов с другими элегическими дистихами автора, в то же время таится немало ярко индивидуальных особенностей и в звуковой фактуре, и в строе стиха, и в художественном претворении словаря и грамматики.

В обоих элегических дистихах «Царскосельской статуи» (ЦС) распределение ударных гласных между шестью иктами каждой строки подчинено череде законов. Предварительно напомним: в русском пятифонемном вокалическом треугольнике внутри каждой из двух пар фонем (*U:I = O:E*) гласные различаются на перцептивном уровне по темной и светлой тональности; гласный *A*, компактный по складу акустического спектра, яркий в соответственных терминах звукового восприятия, противопоставлен всем прочим гласным, т.е. паре диффузных по складу спектра, перцептивно блеклых фонем *U* и *I*, а также фонемам *O* и *E*, гласным пониженной компактности и пониженной диффузности, в терминах восприятия полуярким и заодно полублеклым.

И в начале, и в конце стиха репертуар ударных фонем сводится к гласным, участвующим в тональном, темно-светлостном противопоставлении. Начальный гласный обоих гекзаметров, темное и диффузное *U*, отличается обеими дифференциальными чертами (distinctive features) от начального гласного обоих пентаметров, светлого и пониженно диффузного *E*: $_1$*У́рну* – $_2$*Де́ва* – $_3$*Чу́до* – $_4$*Де́ва*.

Примечателен факт, что гласный шестого, конечного, икта неизменно отличается, и притом всего одной дифференциальной чертой, от гласных предшествующего и следующего за ним начального икта. Из двух дифференциальных черт, находящих себе здесь применение, назовем противопоставление диффузных и пониженно диффузных гласных первичным (primary opposition), а тональное противопоставление темных и светлых

Статья опубликована по-русски в сборнике: «Alexander Puškin: A Symposium on the 17th Anniversary of His Birth», ed. A. Kodjak and K. Taranovsky, New York University Press, N.Y., 1976, p. 3–26.

гласных вторичным (secondary opposition). Шестые икты всех стихов неизменно пользуются первичным противопоставлением. Если за конечным иктом следует икт начальный, то первичное противопоставление применяется к расподоблению шестого и дальнейшего начального ударного гласного; если же конечный икт принадлежит последней строке четверостишия, то первичное противопоставление применяется к расподоблению шестого и первого из ее собственных ударных гласных. Во всех остальных случаях, т.е. в первых трех стихах, расподобление первого и шестого ударного гласного каждой строки построено на вторичном противопоставлении.

Члены обоих противопоставлений образуют в цепи стихов регулярную альтернацию направлений. Первичное противпоставление: *I–E* (₁*разбúла.* – ₂*Дéва*), *O–U* (₂*черепóк.* – ₃*Чýдо!*), *I–E* (₃*разбúтой;* – ₄*Дéва*), *E–I* (₄*Дéва* – ₄*сидúт.*). Таким образом, на обоих переходах от гекзаметра к пентаметру конечное диффузное *I* противопоставлено следующему начальному, пониженно диффузному, *E*. Вторичное противопоставление: *U–I* (₁*Ýрну–разбúла*), *E–O* (₂*Дéва – черепóк*), *U–I* (₃*Чýдо – разбúтой*). Таким образом, в обоих гекзаметрах начальное темное *U* противопоставлено конечному светлому *I*. Можно было бы также отметить, что начальное темное *U* противопоставлено конечному светлому *I* всего четверостишия (₁*Ýрну* – ₄*сидúт*).

Ударное *I* появляется только под иктами, замыкающими полустишие, и доминирует в этой роли над прочими гласными; в строках последнего дистиха ударным *I* кончается второе полустишие (₃*разбúтой* – ₄*сидúт*), а в начальном дистихе либо первое (₂*сидúт*), либо оба полустишия (₁*уронúв – разбúла*). Характерно, что конечное полустишие второго пентаметра повторяет почти текстуально начальное полустишие первого пентаметра и воспроизводит все его ударные гласные (*E – A – I*): ₂*Дéва печáльно сидúт...* – ₄ *...вéчно печáльна сидúт.* Соответственно второй пентаметр замыкает ударным *O* начальное полустишие (*струéй*), обратно первый пентаметр заканчивает ударным *I* начальное, а ударным *O* конечное полустишие (*черепóк*).

В русском стихе волнообразная регрессивная диссимиляция (ср. Якобсон 1960: 362) склонна усилить каждый второй икт, начиная обратный счет с предпоследнего икта; соответственно в шестииктовом стихе сильны четные икты. В ЦС оба четных икта, принадлежащих внутренней части стиха, т.е. второй и четвертый, связаны одинаковым – либо пониженно диффузным, либо компактным – гласным: ₁*с водóй – об утёс,* ₂*печáльно – прáздный,* ₃*не ся́кнет – изливáясь,* ₄*над вéчной – вéчно,* – причем оказываются сопоставлены две разновидности одной и той же грамматической категории: в первой строке существительные женского и мужского рода, в третьей финитная форма и деепричастие, а в обоих пентаметрах имя прилагальное сближено с адъективным наречием.

Вышеотмеченная тесная связь между текстом и особенно вокалическим строем обоих пентаметров встречает дальнейшее выражение в том обстоятельстве, что оба раза принудительное совпадение гласных под вторым и четвертым иктами находит себе одинаковую поддержку в смежном ударном гласном: ₂*печáльно сидúт, прáздный держá черепóк* – ₄*Дéва, над вéчной струéй, вéчно...*

Любопытно распределение фонемы *A*, самой частой среди ударных гласных ЦС: она представлена в тексте семью примерами. Из восьми внут-

ренних (т.е. неначальных и неконечных) иктов, принадлежащих внутренним (т.е. второй и третьей) строкам стихотворения, шесть приходятся на фонему *A* и по одному на диффузные гласные *U* и *I* при полном отсутствии *O* и *E*. Обратно, из восьми внутренних иктов, принадлежащих внешним (т.е. первой и четвертой) строкам стихотворения, шесть примеров приходятся именно на *O* и *E* (2 *O*, 1 *E* в первой, 2 *E*, 1 *O* во второй строке), и всего по одному на *A* и на *I*. Здесь сказывается прежде всего отпор против совместного появления гласных компактных с гласными пониженной компактности.

В ЦС нет «замен дактиля хореем», наблюдаемых у Пушкина, согласно выкладкам Б.И. Ярхо (Ярхо 1934 : 83), в 60% гекзаметров и в 14% пентаметров, написанных после 1825 г. По месту своего ударения слова под иктом разделяются в ЦС всего на две категории: окситонные (с ударением на конечном слоге) и парокситонные (с ударением на предпоследнем слоге). Каждое из этих слов содержит не менее двух слогов. Моносиллабы и пропарокситоны отсутствуют, тогда как в прочих «анфологических эпиграммах» Пушкина, сложенных элегическими дистихами в том же 1830 г., такие акцентовки обычны: в двустишии «На перевод Илиады» – *умо́лкнувший зву́к боже́ственной э́ллинской ре́чи, ста́рца вели́кого те́нь*; в четверостишии «Отрок» – *студёного мо́ря*; в шестистишии «Труд» – *ми́г вожделённый, тру́д многоле́тний, непоня́тная гру́сть, молчали́вого спу́тника но́чи*; в восьмистишии «Рифма» – *бессо́нная ни́мфа, стра́стию к не́й, пло́д понесла́, влюблённого бо́га, ме́ж говорли́вых, ми́лую до́чь, ма́тери чу́ткой, па́мяти стро́гой*. Равно не чуждаются ни пропарокситонов, ни моносиллабов поздейшие пушкинские надписи на статуи, например «На статую играющего в бабки» (1836): *ю́ноша; ме́ткую ко́сть; прице́лился... про́чь; вро́зь расступи́сь*. Ввиду отсутствия ударных моносиллабов всем падающим на икты словесным ударениям предоставлена независимая фонологическая роль и равная ритмическая сила (ср. Якобсон 1973); кроме того, в результате исключения пропарокситонов и моносиллабов из ритмического словаря ЦС явление начального ударения ограничивается первым слогом стиха в гекзаметрах и первым слогом обоих полустиший в пентаметрах, т.е. в общей сложности шестью примерами на протяжении всего стихотворного текста.

К шести примерам принудительно конечного ударения, падающего на последний слог первого полустишия во всех четырех строках и на последний слог второго полустишия в обоих пентаметрах, ЦС прибавляет всего три окситонных слова, все три в первом дистихе ($_1$*с водо́й – об утёс*, $_2$*держа́*) и ни одного во втором. Оба внутренних икта полустиший, т.е. второй и пятый икты стиха, неизменно падают во втором дистихе на середину трехсложных словесных единиц («амфибрахиев»): $_3$*не ся́кнет... из у́рны*, $_4$*над ве́чной... печа́льна*. В первом же дистихе такие «амфибрахии» представлены всего одним примером ($_2$*Де́ва печа́льно сиди́т*). Закономерный, принудительный словораздел, разверстывающий безударные слоги между первым и вторым иктами во всех строках обоих дистихов, находит себе последовательное распространительное применение в тексте финального дистиха, отделяющего тем же способом второй икт от третьего и пятый от обоих окрестных иктов, тогда как начальный дистих, вводя окситонные слова, трижды отступает от такого рода симметрических сечений.

ТекстЦС, слагающийся из 24 полноударных слов, насчитывает всего 16 лексически раздельных единиц. Слово $_{1,2,4}$*дева*, сперва служившее подлежащим начального гекзаметра, вслед за тем поочередно открывает оба пентаметра, сочетаясь в обеих строках с одним и тем же сказуемым $_{2,4}$*сидит*. Фигуры, построенные на морфологических вариациях одного и того же корня, связывают оба гекзаметра ($_1$*урну с водой... разбила* – $_3$*вода... из урны разбитой*), затем оба пентаметра ($_2$*дева печально сидит* – $_4$*дева... печальна сидит*) и заодно оба полустишия заключительного пентаметра ($_4$*над вечной струей, вечно печальна*). С каждой строкой число лексически новых слов убывает: 6 в первой, 5 во второй, 3 в третьей и 2 в четвертой ($_4$*вечной струей*).

Каждая строка содержит по одному «двусказуемому» предложению, деепричастному в первых трех стихах, адъективному в четвертом (ср. Шахматов 1941 : § 265 и сл.). Полное отсутствие союзов в ЦС придает еще большую осязательность параллелизму синтаксического состава строк. Предложения конечного дистиха отделены от начального восклицательным $_3$*Чудо!* Каждое предложение разнится от трех остальных порядком своих основных членов – подлежащего (П) и сказуемых (С), главного ($С^1$) и побочного ($С^2$) – и их распределением между полустишиями: $_1С^2/ПС^1$ – $_2ПС^1/С^2$ – $_3С^1П/С^2$ – $_4П/С^2С^1$.

Каждое последующее предложение отличается от предыдущего одной-единственной перестановкой в порядке названных членов предложения, а именно: второй стих от первого – конечным положением побочного сказуемого, третий от второго – начальным положением главного сказуемого, а четвертый от третьего – конечным положением главного сказуемого. Второй гекзаметр по сравнению с первым характеризуется полной инверсией, т.е. зеркальной симметрией в порядке всех трех членов. Оба пентаметра отличаются от гекзаметров начальным положением подлежащего в стихе и смежностью обоих сказуемых. Во внешних, т.е. в начальной и в последней, строках четверостишия два из трех членов принадлежат второму, а в обеих внутренних строках – первому полустишию; внешние строки в противоположность внутренним помещают главное сказуемое после побочного.

Урна в винительном уничтожаемого объекта ($_1$*Урну... разбила*) открывает гекзаметры ЦС, а затем, в отделительном генитиве, замыкает гекзаметры ЦС. Это имя в значении кувшина для воды непривычно ни пушкинским стихам, ни русскому словоупотреблению вообще. Достаточно рассмотреть материал, собранный в «Словаре языка Пушкина» (Виноградов 1956/61 : IV, 727), чтобы бросилась в глаза неразрывная ассоциация этого слова с образом пресеченной жизни. Большей частью оно выступает непосредственно в похоронной обстановке: «Ворами со столбов отвинченные урны,/Могилы склизкие, которы также тут/Зеваючи жильцов к себе на утро ждут,/Такие смутные мне мысли все наводит, /Что злое на меня уныние находит»; «Придешь ли, дева красоты,/Слезу пролить над ранней урной»; «Твоя краса, твои страданья/Исчезли в урне гробовой»; «И, может быть, об участи моей/Она вздохнет над урной гробовою». Но и вне кладбищенского контекста *урна* остается, как, например, в «Египетских ночах», явственно погребальной эмблемой: «И ложе смерти их зовет./Благословенные жрецами,/Теперь из урны роковой/Пред

неподвижными гостями/Выходят жребии чредой». Помимо «праздных урн» публичного кладбища, тем же эпитетом, сочетающим семантику порожнего и бесцельного, оказываются одарены и пиршественные сосуды в стихах Кривцову (1817), размышляющих над «гроба близким новосельем»: «Смертный миг нам будет светел,/И подруги шалунов/Соберут их легкий пепел/В урны праздные пиров». В круг символики вековечных утрат входит также «праздный черепок» разбитого кувшина, намеренно переименованного в урну.

Трехфонемный корень с начальным темным *U* в сопровождении двух смежных сонорных *RN* малообычен, явственно экспрессивен и выделен парономазией *уронив*, а также тройственной аллитерацией начальных гласных: $_1$*Урну – уронив – утёс*. Из четырех сонорных (если оставим в стороне различие между их мягкими и твердыми разновидностями) *M* вовсе не встречается в четверостишии, *L* ровно по разу на каждую строку, а *R* и *N*, т.е. сонорные корня *урн-*, выступают неукоснительно пять раз в каждом стихе, причем в первом дистихе преобладает *R* (в обеих строках по 3 *R* и по 2 *N*), а во втором, как бы вторя анаграмматически порядку сочетания *RN*, подсказанному траурным словом дистихов, за счет *R* учащается *N* (2 *R*, 3 *N* в третьей, 1 *R*, 4 *N* в четвертой строке).

Драматическое сообщение о несчастном происшествии, втиснутое в первую строку ЦС, отличается от дальнейшего повествования прошедшим временем перфективных глаголов, между тем как три прочих стиха знают только настоящее время и только несовершенный вид. Только в первой строке нет непереходных глаголов, и только эта строка полнится тремя аккузативами в противоположность единственному аккузативу следующей строки и полному отсутствию винительного падежа в финальном дистихе.

Вторая строка – «живая картина» непосредственных последствий состоявшегося злоключения. Категория прошедшего исчезает вместе с видовой категорией завершения. Настоящее время и несовершенный вид до самого конца четверостишия овладевают глаголами. Помимо смены видов и времен, следует отметить существенную разницу в характере лексических значений между глаголами обеих строк. Если в гекзаметре глаголы обозначали перемену, динамику процесса ($_1$*уронив... разбила*), то в пентаметре они уступают место глаголам, отображающим статическую неизменность ($_2$*сидит... держа*).

Героиней первого дистиха была дева, разбившая лепную урну и в печали застывшая с праздным черепком в руках. В пентаметре цепкая связь образов подчеркнута аллитерацией наречия $_2$*печально* с прилагательным *праздный* и искусной парономазией $_2$*ПЕЧаль – ЧЕРЕПок*. Это слово, последнее в дистихе, перечит своим темным *O* светлой тональности ударных *I* в клаузуле окрестных стихов и остро контрастирует семантически с чудом, предпосланным обоим предложениям второго дистиха, между тем как аллитерация сливает конец и начало смежных дистихов: $_2$*черепок*. – $_3$*Чудо!*

Изумленный пушкинской поэтической мифологией чудотворных изваяний, я в свое время сопоставил воспетое поэтом торжество воображенной подвижности над косностью материи с обратным, в свою очередь скульптурным, дивом – вечно недвижной материей, преодолевающей призрачность эфемерных движений. Поэту почудилось *Чудо!* в том, как, *урну с водой уронив, ...дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.*

«Внутренний дуализм знака снят: недвижность статуи воспринимается как недвижность девы, противоположение знака и предмета исчезает, недвижность налагается на реальное время и осознается как вечность» (Якобсон 1937 : 19 [168]).

В то время как единственное число безраздельно господствует во всем четверостишии, между дистихами есть заметная разница в распределении грамматических родов. Рядом с женским родом, занимающим доминирующее положение (по четыре имени в каждом дистихе), два образчика мужского рода, фактор и результат разбития урны, ${}_1$*утес* и ${}_2$*праздный черепок*, включены в драматический словарь первого дистиха; во втором же дистихе средним родом выделен вступительный возглас, за которым до конца стихотворения следуют имена одного лишь женского рода.

Второй дистих превращает в изваяние деву вместе с урной, ею разбитой. Капризному ритму первого дистиха, и в особенности первого стиха, приходит на смену неуклонно единообразная разверстка словоразделов на протяжении двух последних строк. В противоположность первой строке с ее тремя аккузативами и двумя переходными глаголами, а также второй строке начального дистиха, удержавшей в своем синтаксически побочном полустишии деепричастие переходного глагола и одно существительное в винительном падеже, второй дистих отменяет переходные глаголы и не знает ни прямых, ни косвенных дополнений; действия теряют направленность; *вода* из предложного дополнения (${}_1$*с водой*) становится во втором гекзаметре самостоятельным подлежащим вместо субъекта *дева*, управлявшего первым гекзаметром, и согласные обоих подлежащих взаимно перемещаются: ${}_1$*дева* – ${}_3$*вода*. Главное сказуемое, замыкавшее первый гекзаметр, переходный глагол ${}_1$*разбила*, превращается в конце второго гекзаметра в отглагольное прилагательное *разбитой*, причем и связь, и контраст обеих метрически сходных строк скреплены параллелизмом двух предлогов, обрамленных приставками: ${}_1$*уронив, ОБ утес... РАЗбила* – ${}_3$*ИЗливаясь ИЗ урны РАЗбитой* (с тремя *Z* в конце предлога и префиксов).

Если в первом дистихе глагольные формы гекзаметра противопоставляли динамическую семантику статическому характеру сказуемых пентаметра, снова то же лексическое соотношение обнаруживается во втором дистихе, с тою лишь разницей, что второй пентаметр, подхватив главное сказуемое первого (${}_4$*сидит*), упраздняет глагольность побочного сказуемого, а именно сменяет деепричастия первых трех строк на предикативное прилагательное (${}_4$*печальна*), бездейственное по самому своему грамматическому значению, а глагольные формы второго гекзаметра в своей собственной семантике соответствуют глаголам первого гекзаметра, т.е. сами по себе они выражают действительно переменный характер процессов (${}_3$*сякнет... изливаясь*), но контекст, и прежде всего отрицательная частица *не*, сводит на нет процесс иссякания и обращает мотив неустанного излияния в дурную, мертвенную бесконечность.

Словесное воплощение зловещей магии ваяния, превратившего разбитую, праздную урну в источник неисчерпаемого, праздного потока, строится Пушкиным на троекратном – в каждой из внутренних строк – повторении ударного *А*, наиболее вокального среди всех гласных, самого сильного, длительного и выпуклого особенно на несхожем звуковом фоне:

$_2$печа́льно... пра́здный держа́
$_3$не ся́кнет вода́, излива́ясь...

Слова по оба конца этой цепи связала строка цветистой реплики Дон Гуана Доне Анне в «Каменном госте», написанном в ту же пору: «Печа́ли *ва́шей во́льно* излива́ться».

Конечным пентаметром завершается скульптурный миф Пушкина. Казалось бы незначительная, к слову сказать, неслышная замена прозвучавшего в первом пентаметре наречия $_2$*печально* предикативным прилагательным же́нского рода *печальна* досказывает метаморфозу девы живой в деву-статую: $_2$*Дева печально сидит* – $_4$*Дева, над вечной струёй, вечно печальна сидит.* Обособленное, взятое в запятые, обстоятельство *над вечной струёй* перекликается, во-первых, с синонимическим инструменталом начального полустишия $_1$*Урну с водой уронив*, где и синтаксически, и фактически вода оставалась подчинена урне. Близость подчеркнута парономастической инверсией: $_1$*с водой УРонив* – $_4$*стРУЕЙ* (ÓJÚR – RUJÓ). Во-вторых, внутри второго дистиха весть гекзаметра о неиссякающей воде уже подсказывает слова пентаметра о вечности струи, и тесная связь между темами воды и девы, единственных двух, и притом чередующихся, подлежащих в четверостишии, позволяет прочесть в первых стопах последней строки прихотливую парономастическую инверсию: $_4$*ДЕВА, НАД ВЕчной* (D'ÉVA–ADV'É). Наконец, эпитет струи из прилагательного $_4$*вечной* преображается в заключительном полустишии в наречие $_4$*вечно* при сказуемом $_4$*печальна*, ставшем, как раз наоборот, прилагательным из наречия $_2$*печально.*

Неутолимая печаль по утраченной урне, навеки охватившая недвижную, окаменелую деву и пришедшая на смену, казалось бы, лишь временному, мимолетному переживанию той же героини «в бытность человеком», причудливо сплетена с фантасмагорией вечной струи, обреченной без конца и попусту изливаться из разбитого сосуда.

Что́ осталось в обсуждаемых дистихах от их литературного первоисточника, басни «La laitière et le pot au lait» [«Молочница и кувшин с молоком»], подсказавшей скульптору Соколову его статую «Молочница», на которую Пушкин ответил своей «анфологической эпиграммой»? В басне Лафонтена молочница Перетта несет в город кувшин с молоком и в мечтах о выручке и последующей цепи хозяйственных операций неосторожно подскакивает от восторга. «Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée; La dame de ces biens, quittant d'un oeil marri Sa fortune ainsi répandue, Va s'excuser à son mari En grand danger d'être battue». [«Молоко падает; прощайте, теленок, корова, свинья, цыплята; хозяйка этих благ, провожая грустным взглядом свое богатство, так неосторожно разлитое, идет извиняться к супругу, сильно рискуя быть им побитой».] Трудно опознать oeil marri злополучной Перетты в вечно печальной деве пушкинских строк. В царскосельском фонтане под названием «Молочница», вторя эротической символике, взлелеянной Ж.-Б. Грёзом в его «Cruche cassée» [«Разбитом кувшине»], полуобнаженная бронзовая девушка с осколком в руке обаятельно горюет на утесе пьедестала, а у ее ног из расколо́того кувшина бежит струя прозрачной ключевой воды (см. Петров 1969 : 88 и альбомные страницы 66, 67). Утес, печально сидящая дева, черепок, неиссякаемая струя воды из разбитого сосуда переняты у скульптора пуш-

кинскими стихами, но все эти аксессуары испытали при пересадке глубокую метаморфозу в своей мотивировке и особенно в сюжетном осмыслении самых основ ваяния и парковой архитектуры.

Это было в том самом месяце, когда автор сжег десятую главу «Онегина» и закончил «Домик в Коломне», где в одной из не вошедших в печатный текст строф поэт коснулся гекзаметра: «о, с ним я не шучу: Он мне невмочь». Надпись на Царскосельскую статую была сложена Пушкиным 1 октября 1830 г. в селе Болдине, далеком и от Царского Села, и от Москвы, где невеста ждала поэта. Днем раньше, 30 сентября, он писал ей: «Наша свадьба точно бежит от меня; и эта чума с ее карантинами – не отвратительнейшая ли это насмешка, какую только могла придумать судьба?» В следующем к ней же письме от 11 октября он сетует на болдинское заключение и сравнивает Болдино с «окруженным утесами островом». Вспомним роковой утес первого стиха ЦС. В начале ноября засевший все в том же Болдине Пушкин уведомляет свою повереннную, Прасковью Александровну Осипову: «В вопросе счастья я атеист; я не верю в него...»

II. «НЕТ, Я...»

Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем,
Восторгом чувственным, безумством, исступленьем,
Стенаньем, криками вакханки молодой,
Когда, виясь в моих объятиях змией,
Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий!

О, как милее ты, смиренница моя!
О, как мучительно тобою счастлив я,
Когда, склоняяся на долгие моленья,
Ты предаешься мне нежна без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва ответствуешь, не внемлешь ничему
И оживляешься потом все боле, боле –
И делишь наконец мой пламень поневоле!

Всё стихотворение слагается из двух восклицательных фраз, отделенных пробельной строкой и отталкивающихся друг от друга тематической антитезой и глубоким несходством в грамматическом составе. У каждой из двух частей своя героиня: она и ты. $_{6}$*Она* замыкает начальную фразу; $_{7,\,10}$*Ты* – грамматический субъект следующей конечной фразы, начиная с ее первого стиха. *Она* выступает под прозвищем $_{3}$*вакханки молодой*, оброненным в качестве приименного генитива, подчиненного шестерке творительных форм, управляемых в свою очередь отрицательным сказуемым $_{1}$*не дорожу*. За «сердечным» – согласно пушкинскому определению – подлежащим *ты* непосредственно следует приложение или, вернее, обращение: $_{7}$*ты, смиренница моя!* «Вакханка» первой фразы и «смиренница» второй – единственно личные из двадцати имен всего текста. Каждое из этих двух обозначений со своим постпозитивным определением – $_{3}$*вакханки молодой* и $_{7}$*смиренница моя* – симметрично занимает вторую половину первого в данной фразе мужского стиха.

Подстрочный перевод всего стихотворения, например, у Henri Troyat (T r o y a t 1946 : II, 228), предположим, éclaire avec exactitude les rapports physiques de Pouchkine et de sa femme [«с точностью передает интимную связь Пушкина со своей женой»] (?), но в то же время убедительно показывает и во французской, и еще нагляднее в английской версии (с. 448), что отнюдь не в самой протокольной регистрации двух противоположных эротических переживаний таится захватывающее искусство речей о ней и к тебе. Единичные стертые тропы, два-три слова в трафаретно переносном значении – $_{4}$*виясь змией*, $_{5}$*язвою лобзаний*, $_{14}$*мой пламень* – не возмещают недостатка метафорики. Между тем в русском подлиннике эти семь двустиший развивают необычную художественную силу прежде всего грамматическими средствами, виртуозно использованными.

Действенность мастерства требует строгого отбора пущенных в ход словесных категорий. Так, например, репертуар получивших доступ в стихи глагольных разрядов ограничен несовершенным видом, настоящим временем и единственным числом. Имена существительные неодушевленные чуждаются пространственных, предметных слов; исключений нет: переносное значение обеспредмечивает слова, как «язва» или «пламень». В обеих фразах выразительность притяжательных местоимений повышается их неуклонной принадлежностью к одному лишь говорящему лицу: $_{4}$*в моих объятиях*, $_{11}$*восторгу моему*, $_{14}$*мой пламень*. Подлежащими ни в той, ни в другой фразе не могут быть имена, а одни только личные местоимения: $_{1,\,8}$*я*, $_{7,\,10}$*ты*, $_{6}$*она*.

В основе обеих фраз с внеположным восклицанием – отрицательным в приступе к первой фразе, $_{1}$*Нет*, экспрессивно-утвердительным в приступе ко второй, $_{7,\,8}$*О* (ср. В и н о г р а д о в 1947 : 752) – лежат контуры явственного параллелизма:

$_{1}$ *Нет, я не дорожу... наслажденьем,*	$_{7,\,8}$ *О, как...* $_{8}$*тобою счастлив я,*
$_{4}$ *Когда, виясь в моих объятиях...*	$_{9}$ *Когда, склоняяся на долгие моленья,*
$_{6}$ *Она торопит миг последних содроганий!*	$_{14}$ *И делишь наконец мой пламень поневоле!*

Единственное, помимо местоимений и союзов, слово, подхваченное второю фразой из первой, создает семантический параллелизм с одинаковой отрицательной частицей и с обменом ролей между партнерами: $_{1}$*не дорожу...* $_{2}$*восторгом...* $_{3}$*вакханки* – $_{11}$*восторгу моему* $_{12}$*Едва ответствуешь, не внемлешь...*

За главным предложением – с единственным в каждой из двух фраз номинативом $_{1,\,8}$*я* – в обоих случаях одинаково следует придаточное предложение с начальным $_{3,\,9}$*когда* и с возвратным деепричастием ($_{4}$*виясь* – $_{9}$*склоняяся*), единственною в пределах фразы неличною формой глагола в сопровождении схожих предложных конструкций.

В обеих фразах последнее предложение, посвященное заключительной стадии любовного акта, охватывает конечную строку с единственным во всей фразе примером переходного глагола и прямого дополнения ($_{6}$*торопит миг* – $_{14}$*делишь... пламень*), причем предыдущая строка того же двустишия замыкается в обоих случаях тройным ассонансом ударных

гласных: $_{5}$*ла́ск и я́звою лобза́ний* – $_{13}$*пото́м всё бо́ле, бо́ле.* Сродство заключительных двустиший первой и второй фраз сказывается также в появлении соединительного союза $_{5}$, $_{13}$, $_{14}$*и*, сменяющего бессоюзную связь соположных имен в начальной фразе, соположных глаголов в конечной.

Каждая из двух фраз внутренне сплочена. Внутри фразы начальная строка ее четных двустиший ритмически связана с конечной строкой предыдущего, нечетного, двустишия. Обе эти строки отличаются от всех прочих безударностью слога под третьим, т.е. предцезурным, иктом. Ср. пропарокситоны в первом полустишии таких смежных строк, как $_{2}$*чу́вственным* – $_{3}$*кри́ками* в первой фразе, $_{8}$*мучи́тельно* – $_{9}$*склоня́яся* и $_{12}$*отве́тствуешь* – $_{13}$*оживля́ешься* во второй, причем во второй фразе за первым и за последним пропарокситонами следует полустишие с ударными слогами под всеми тремя иктами ($_{8}$*тобо́ю сча́стлив я́;* $_{12}$*пото́м всё бо́ле, бо́ле*), между тем как во всех остальных двенадцати строках пятый икт падает на безударный слог.

На фоне схожей канвы еще ярче воспринимаются отличительные особенности обеих фраз. Из двух личных глагольных форм начальной фразы форма первого лица принадлежит вступительному, а форма третьего – заключительному стиху ($_{1}$*не дорожу,* $_{6}$*торопит*), тогда как в конечной фразе все пять личных форм глагола обозначают второе лицо, начальной фразе неприсущее ($_{10}$*предаешься,* $_{12}$*ответствуешь, не внемлешь,* $_{13}$*оживляешься,* $_{14}$*делишь*). Если к личным глагольным формам в функции основного сказуемого и к побочному деепричастному сказуемому присоединить знакомые только конечной фразе предикативные прилагательные, из них два в основных сказуемых ($_{7}$*милее, ты,* $_{8}$*счастлив я*) и два побочных ($_{10}$*предаешься... нежна,* $_{11}$*холодна,* $_{12}$*едва ответствуешь*), то обнаружится, что десяти сказуемым конечной фразы начальная фраза противопоставляет всего три сказуемых. Наречия, общим числом одиннадцать, бытуют единственно в конечной фразе и служат атрибутами сказуемых либо непосредственно, либо при посредстве дальнейшего наречия ($_{7}$как *милее,* $_{8}$как мучительно... *счастлив,* $_{11}$стыдливо-*холодна,* $_{12}$едва *ответствуешь,* $_{13}$*оживляешься* потом всё боле, боле, $_{14}$*делишь* наконец... поневоле). Сказуемые совместно с их наречными атрибутами насчитывают, таким образом, двадцать один пример в конечной фразе, а в начальной всего три.

Росту предикации сопутствует вторжение градаций: сравнительная степень прилагательных и наречий на пороге второй фразы ($_{7}$*О, как милее ты*) и в ее заключительной рифме ($_{13}$*потом всё боле, боле* –) налагает на «чувственный восторг» пространственную ($_{6}$*Она* – $_{7}$*ты*) и временну́ю ($_{13}$*потом* – $_{14}$*наконец*) перспективу.

Значительны различия между обеими фразами в употреблении местоимений, а именно двух существительных и одного притяжательного в начальной фразе и соответственно шести и трех, т.е. втрое большего числа, в конечной. Подлежащее *я* представлено одним примером в каждой из двух фраз: $_{1}$*я не дорожу;* $_{8}$*счастлив я*. Но только первой фразе знакомо местоимение *она*, только второй – местоимение *ты* и косвенные падежи существительных местоимений ($_{8}$*тобою,* $_{10}$*мне,* $_{12}$*ничему*).

Начальная фраза при меньших размерах втрое богаче, чем конечная, именами существительными (пятнадцать против пяти) и склоняемыми, т.е. атрибутивными, прилагательными (пять против одного), тогда как

только конечная фраза располагает несклоняемыми, т.е. предикативными, прилагательными – в общей сложности четырьмя. В противоположность начальной фразе с ее девятью именами существительными в приглагольном творительном и четырьмя в прииименном родительном падеже имена существительные конечной фразы не знают ни творительного падежа, ни беспредложного генитива. Обратно, дательный падеж существительных имен и местоимений, чуждый начальной фразе, трижды засвидетельствован в конечной фразе при трех глаголах, требующих этого падежа: $_{10}$*Ты предаешься мне,* $_{11}$*восторгу моему* $_{12}$*Едва ответствуешь, не внемлешь ничему*. Все четыре примера прииименного генитива выделены отличием в грамматическом числе и роде от смежного управляющего имени, причем тот же принцип расподобления родов и особенно чисел распространяется и на прочие имена существительные той же строки: $_3$*Стенаньем* (ед., ср.), *криками* (мн., м.) *вакханки* (ед., ж.); $_5$*Порывом* (ед., м.) *пылких ласк* (мн., ж.) *и язвою* (ед., ж.) *лобзаний* (мн., ср.); $_6$*миг* (ед., м.) *последних содроганий* (мн., ср.). В этой фразе соотношение между грамматическими числами и «объемными» (квантифицирующими) падежами, т.е. генитивом и локативом (ср. Якобсон 1971 : 148–153 и 158), допускает еще более обобщенную формулировку. Здесь имя в объемном падеже неизменно отличается числом от смежных имен. Помимо приведенных генитивных примеров, отметим соседство локатива с инструменталом: $_4$*в моих объятиях* (мн., ср.) *змией* (ед., ж.). Легкий количественный шарж в изображении вакханки последовательно прибегает к контрасту единства и множественности.

Любопытно, что именно вокруг начального набора творительных форм приобретает заметно сгущенный характер звуковая фактура. Таково повторение звонкого шипящего в трех смежных словах первого стиха – $_1$*дорожу мятежным наслажденьем*, – в то время как во всем остальном тексте фонема Ž попадается всего два раза ($_{10}$*нежна,* $_{13}$*оживляешься*). Первое двустишие отличается от всех дальнейших скоплением пятнадцати носовых. Ср., в частности, звуковую спайку первого инструментала с прилегающим эпитетом: *мятежным* (T'ÉŽN.M) *наслажденьем* (ŽD'ÉN'.M). Серийность инструментальных дополнений подчеркнута навязчиво повторной группировкой одинаковых согласных: $_2$*Восторгом* (V.ST) *чувственным* (STV), *безумством* (STV), *исступленьем* (ST), $_3$*Стенаньем* (ST'). Именно вторичному появлению узлового слова *восторг* в конечной фразе сопутствует рецидив того же звукового окружения: $_{11}$*стыдливо* (ST)... *восторгу* (V.ST), $_{12}$*ответствуешь* (STV). На краю начальной фразы развязка узлового мотива вторит его звукоряду: $_2$*Восторгом* – $_6$*содроганий* (ST.RG.M–S.DR.G.N'). Словосочетание $_3$*криками вакханки* приковывает внимание своими четырьмя *К*, а деепричастная конструкция $_4$*виясь в моих объятиях змией* – шестикратным появлением фонемы *J* при отсутствии подобных повторов в других строках. Губной в сочетании со звонким свистящим и прочие броские созвучия сплели этот стих со следующим: $_4$*виясь* [V'IJÁS]... *объятиях* [ABJÁT'IJAX] *змией* [ZM'IJÓJ] – $_5$*пылких* [PÝLK'IX] *ласк* [LÁSK] *и язвою* [IJÁZVAJU] *лобзаний* [LABZÁ].

Не может быть и речи о случайном стечении пятнадцати имен существительных, в том числе девяти приглагольных творительных форм и четырех прииименных генитивов, на протяжении шестистрочной фразы,

насчитывающей всего три глагольные формы, и явственно преднамерен контраст между этими шестью строками и последующим восьмистишием с его десятком основных и побочных сказуемых и с их одиннадцатью наречными атрибутами. Конечная фраза нарочито противопоставляет полное отсутствие имен в инструментале и беспредложном генитиве их разительному изобилию в первой, притом менее пространной, фразе. С другой стороны, первая фраза не менее четко отличается от второй отсутствием имен в дативе и существительных-местоимений в каких бы то ни было косвенных падежах.

Особенно показательно расхождение обеих фраз в отборе и употреблении падежей. Девяти случаям именного, неизменно приглагольного творительного падежа в начальной фразе конечная фраза отвечает одной-единственной местоименной творительной формой при предикативном прилагательном: $_8$*тобою счастлив я.* Ср. пример из «Соборян» Лескова: «Я женою моею счастлив», – цитируемый и комментируемый в «Синтаксисе» Шахматова (Шахматов 1941 : § 451). «Значением творительного падежа здесь является выражение завершенности, удовлетворенности пассивного признака, соответствующего прилагательному». В начальной фразе нет ни дательного, выступающего в трех смежных стихах конечной фразы, ни предложных конструкций с винительным ($_9$*склоняяся на долгие моленья*) и родительным ($_{10}$*нежна без упоенья*), связывающих рифмой предпоследнее двустишие. Отличие конструкций с инструменталом, генитивом и дативом в конечной фразе усугублено зависимостью этих падежных форм от морфологических категорий, несвойственных начальной фразе, т.е. от предикативных прилагательных и второго лица глаголов.

Глубокое несходство в грамматическом профиле обеих фраз находит себе красноречивое подтверждение в морфологически разнородном составе рифм: трем инструменталам и трем генитивам шести имен существительных и прилагательных в рифмах начального шестистишия рифмовка второй фразы противопоставляет четыре местоименных формы в номинативе и дативе, две предложные конструкции с именами существительными и, наконец, наречия в обеих заключительных строках. Таким образом, первую фразу в прямую противоположность второй характеризует репертуар рифм из склоняемых слов *лексического* характера, непосредственно управляемых или согласуемых.

Сравнительная таблица нескольких особенностей, противополагающих обе фразы (I и II), наглядно показывает широту их художественного контраста:

	I	II
Творительный имен существительных и прилагательных	11	–
Косвенные падежи существительных-местоимений	–	3
Родительный приименный	7	–
Местный	1	–
Дательный	–	4
Беспредложные атрибутивные прилагательные	5	–
Предикативные прилагательные	–	4
Наречия	–	11
Глаголы первого лица	1	–
– второго лица	–	5
– третьего лица	1	–

Из этой таблицы явствует, что в стихотворении по меньшей мере пятьюдесятью тремя примерами представлены грамматические разряды слов, находящие себе место всего в одной из двух фраз и отсутствующие в другой.

Дополнения и их согласуемые атрибуты в падежах, лишенных признака направленности, т.е. в инструментале, генитиве и локативе (см. Якобсон 1971 : 158), представлены двадцатью примерами в начальной и всего двумя в конечной фразе ($_8$*тобою,* $_{10}$*без упоенья*), тогда как в «направленных» падежах, т.е. в аккузативе и дативе, они насчитывают восемь примеров в конечной фразе и только один в начальной, а именно в ее последнем стихе ($_6$*миг*). Приглагольные члены предложения во всех трех «периферийных» падежах строго размежеваны: во второй фразе единственно датив с его признаком направленности (три примера), а в первой – исключительно падежи, лишенные этого признака, т.е. девять инструменталов и один локатив ($_4$*в моих объятиях*).

Конечная фраза чуждается слов-названий, как свидетельствует перевес шести существительных-местоимений над пятью именами, тогда как начальная фраза при наличии пятнадцати имен уделяет место всего двум существительным-местоимениям. Вышеотмеченному обилию основных и побочных сказуемых и их наречных атрибутов в конечной фразе (21 пример) начальная фраза противопоставляет только три примера ($_1$*дорожу,* $_6$*торопит,* $_4$*виясь*). Иными словами, глубоко расхождение между установкой конечной фразы на череду и смену предицируемых явлений и упорной склонностью начальной фразы к субстантивации и резкому ракурсу всех составных мотивов, превращаемых в ассортимент одновременных подробностей.

К словам Стерна о том, что «живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным», Пушкин приписал: «Несносный наблюдатель! Знал бы про себя; многие того не заметили б». Покойного пушкиноведа Альфреда Людвиговича Бема стихи «Нет, я...» восхищали необычной отвагой. Их смелость, повторяю, таится в превращении всей системы грамматических категорий в язык страстей, в символику любовных состязаний. Поэтика контрастов сопоставляет две фразы и два женских образа, *ее* под знаком удаления и *тебя*, желанную соучастницу диалога и действия. На первый, поверхностный, взгляд поражает парадоксальность нарочито статического подхода к стихийному «порыву ласк» исступленной вакханки, обезглаголенная фраза, обросшая вереницей отягчающих рассказ именных и адъективных привесков, противоположенная сполна предикативному, я сказал бы кинематографическому, образу стыдливо-холодной смиренницы. Однако в действительности именно замедленный темп позволяет развернуть и гармонически расчленить временную последовательность подневольного воспламенения, искусно сочетая отпор с приятием натиска. Недаром единственный эпитет второй фразы – $_9$*долгие моленья* – подсказывает andante. Все три предложения с дативными, по Шахматову, «приближающе косвенными дополнениями» (Шахматов 1941 : § 415), вносящими идею направленности, чуждую творительным формам первой фразы, в то же время задерживают движение либо ограничительными, либо отрицательными оговорками: $_{10}$*без упоенья,* $_{11}$*Едва ответствуешь, не внемлешь ничему*. Скопление шести наречий при двух глаголах заключительного двустишия – $_{13}$*потом все боле, боле,* $_{14}$*наконец... поневоле* – служит последним приемом

ritardando и внятно истолковывает «несносный» оксюморон $_8$*О, как мучительно тобою счастлив я,* $_9$*Когда...* Обратно, стремглав убыстренный темп событий начальной фразы с ее заключительным уторопленным мигом последних содроганий противится временной сегментации и обрывисто пресекает любовное действо, сведенное к синтаксической низке периферийных, инструментальных значений. Единственно в конечном стихе каждой из двух фраз всплывает переходный глагол и при нем аккузативное дополнение, но прямолинейная развязка первой фразы ведет от глагола попросту к аккузативу, $_6$*торопит → миг*, тогда как во второй фразе с расширенным тематическим охватом ее объекта и предиката ход действия, напротив, поступает от первого к последнему: $_{14}$*делишь наконец → мой пламень.*

Сходство в развитии двух контрастирующих тем скреплено звуковыми повторами: *исступЛЕНьеМ* вакханки предсказан *Миг ПоСЛЕДНих содроганий*, а узловым словам второй фразы – *МоЛЕНьЯ... Не ВНЕМЛешь* – в эпилоге отвечает *ПЛаМеНь По НеВоЛе*!

При всем разнообразии в распорядке рифм целостное сочетание четырнадцати ямбических стихов принадлежит в поэзии Пушкина к его излюбленным композиционным единицам. Сюда приурочен и сонет, и онегинская строфа, и стихотворения в четырнадцать строк с семью различно расположенными рифмами, как, например, уже в 1821 г. «Муза» и «Умолкну скоро я». Часть этих стихотворений синтаксически подражает строфике сонета. Таковы стихи «Из письма к Вяземскому» 1825 г., разделенные на два четверостишия с заключительным шестистишием, и стихотворение того же года «Я был свидетелем златой твоей весны» из семи рифмованных двустиший с синтаксической схемой: 4 + 4 + 3 + 3. В более поздних стихотворениях шестистишие предшествует восьмистишию по примеру опрокинутых сонетов, облюбованных маринизмом. К настоящему разбору следует присоединить и стихи об одалиске, «Вчера у В., оставя пир...» – захватывающий отрывок из «Альбома» Онегина, сложенный по схеме (AAb + bCC) + (DEED + FgFg). Композиционная основа «Элегии» 8 сентября 1830 г., «Безумных лет угасшее веселье...», – aaBBcc + (DDee + FFgg) – совпадает с разверсткой рифмованных двустиший стихотворения о вакханке и смиреннице, точно так же отмечающего пробельной строкой границу между третьим и четвертым двустишиями, но в то время как в «Элегии» грамматически разграничены только обе половинки конечного восьмистишия, в стихах «Нет, я...» четко размежеваны еще и оба начальных трехстишия.

Первые четыре строки конечной фразы построены, во-первых, на альтернации собственно личных местоимений в качестве подлежащих, во-вторых, на поочередном противопоставлении обоих местоимений в ролях подлежащего и косвенного дополнения: $_7$*ты,* $_8$*тобою... я* в главном и $_{10}$*Ты... мне* в придаточном предложении. В заключительном четверостишии соположных предложений личные местоимения эллиптически исчезают. В контрасте двух половинок фразы – одной с личными местоимениями и другой без таковых – начальная фраза сходствует с конечной: на подлежащем *я* построено предложение первых трех строк, тогда как дальнейшие три строки, образующие второе – в данном случае придаточное – предложение, лишены существительных-местоимений первого и

второго лица, т.е. собственно личных, непосредственно относящихся к адресанту и адресату речи. Подлежащим здесь служит анафорическое местоимение $_{6}$*Она*. В последних половинках шестистишия и восьмистишия, готовящих финальный аккорд обеих фраз, исчезают прямые ссылки на собеседников, как бы утверждая тем самым независимо эпический характер повествования, и только притяжательное местоимение продолжает напоминать об участии говорящего лица в ходе действия: $_{4}$*в моих объятиях*, $_{14}$*мой пламень.*

Между обеими половинками шестистишия наблюдается существенная разница в контекстуальных значениях падежных форм. В тексте стихотворения все восемь примеров творительного падежа при личных глагольных формах обозначают, согласно шахматовскому обзору (Шахматов 1945 : § 445), «проявления физических органов» с тою разницей, что в последнем предложении начальной фразы с его двумя факультативными творительными конструкциями, $_{5}$*Порывом пылких ласк и язвою лобзаний*, при переходном глаголе $_{6}$*торопит* подлежащее *она* обозначает совершителя названных действий, между тем как в первом предложении, где шесть сопoложных форм того же падежа следуют за принудительно требующим творительного дополнения глаголом $_{1}$*дорожу*, подлежащее отнюдь не называет «деятеля». Так как творительный сравнения $_{4}$*виясь... змией* относится к тому же подлежащему $_{6}$*она*, как и последующие творительные «отвлеченного орудия» (ср. Станишева 1958 : 80 сл.), то следует отметить, что наличие и отсутствие внутренней связи творительного дополнения с подлежащим служит различительной чертой между обоими трехстрочными предложениями, из которых слагается начальная фраза. Синтаксическое значение приименного генитива в свою очередь расподобляет оба предложения. Здесь творительный орудия постоянно выступает в сопровождении приименного генитива. Но в первом предложении все шесть творительных, начиная $_{1}$*наслажденьем* и кончая $_{3}$*криками*, соотнесены с родительным субъекта $_{3}$*вакханки*, тогда как во втором предложении и творительным формам, и аккузативу сопутствует «родительный отношения» в его различных разновидностях (ср. Шахматов 1941 : § 420): $_{5}$*Порывом пылких ласк и язвою лобзаний;* $_{6}$*миг последних содроганий.*

Несмотря на значимые различия в архитектонике обеих фраз и их сегментов, не меньшая роль в художественной структуре всего стихотворения принадлежит инвариантам. У каждой фразы два героя: первое лицо и соучастница (*она* в начальной фразе, *ты* в конечной). Падежи приглагольных (точнее, присказуемостных) дополнений последовательно распределены между обоими героями. Творительный падеж – как именной, так и местоименный ($_{8}$*тобою*) – при разнообразии своих частных, контекстуальных значений неизменно отнесен к соучастнице, а дательный к говорящему лицу: $_{10}$*мне*, $_{11}$*восторгу моему*, $_{12}$*не внемлешь ничему* (исходящему от меня). Винительный падеж – как в беспредложном употреблении, так и в предложной конструкции – характеризует моменты дуэта, вовлекающие обоих участников: $_{6}$*Она торопит миг последних содроганий;* $_{14}$*И делишь наконец мой пламень;* $_{9}$*склоняяся на долгие моленья*, $_{10}$*Ты предаешься мне.*

Лексика строк о смиреннице странным образом перекликается с давними стихами Пушкина про цыган, «смиренной вольности детей», и

про их урок – «Ты для себя лишь хочешь воли» – в укор тому, кто требует, чтобы смиренница делила его «пламень поневоле». Слова *мучительно тобою счастлив я* словно пытаются оксюмороном снять противоречие, запечатленное в эпилоге «Цыган»: «Но счастья нет... Живут мучительные сны».

Как ни уточнять датировку стихов «Нет, я...» и как ни отнестись к хронологической помете в дошедших копиях, «19 января 1830 г.», все же трудно предполагать слишком длительный интервал между этими стихами и сонетом 7 июля 1830 г.: «Поэт, не дорожи любовию народной,/Восторженных похвал пройдет минутный шум». Та же тема «лучшей», царственной свободы, еще раз вложенная в александрийские стихи, всплывет в 1836 г. в мнимом подражании итальянцу Пиндемонти: «Не дорого ценю я громкие права...», – в третий раз с однородным зачином. «Ты царь...», заговорное противопоставление своего, высшего суда и восторга минутному шуму и назойливым восторгам вакханки и толпы, нашло себе здесь продолжение в заклятии против угод не то царскому, не то народному самовластию и в умысле служить «себе лишь самому... По прихоти своей... /Трепеща радостно в восторгах умиленья,/Вот счастье!». Между тем в стихах 1823 г. «Кто, волны, вас остановил...» поэту-изгнаннику был дорог «поток *мятежный*», лейтмотив начальной строфы, а заключительная строфа звала «грозу – символ свободы» промчаться «поверх *невольных* вод».

P.S. Настоящая статья была уже в печати, когда автор познакомился с увлекательным обзором С. Г. Бочарова «"Свобода" и "счастье" в поэзии Пушкина». – Сб. «Проблемы поэтики и истории литературы». К 75-летию со дня рождения и 50-летию научно-педагогической деятельности Михаила Михайловича Бахтина. Мордовский гос. университет имени Н. П. Огарева, Саранск, 1973. Не могла не порадовать близость в выборке и сопоставительной трактовке пушкинских афоризмов.

ИСТОЧНИКИ ССЫЛОК

Виноградов 1947 – В. В. Виноградов. Русский язык. Л., Учпедгиз, 1947.

Виноградов 1956/61 – В. В. Виноградов и др. (ред.). Словарь языка Пушкина в 4-х томах. М., Изд-во АН СССР, 1956–1961.

Петров 1969 – А. Н. Петров. Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1969.

Станишева 1958 – Д. С. Станишева. Творительный инструментальный. – Сб. «Творительный падеж в славянских языках». М., АН СССР, 1958.

Шахматов 1941 – А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка. Л., Учпедгиз, 1941.

Якобсон 1937 – R. Jakobson. Socha v symbolice Puškinově. – «Slovo a slovesnost», III, 1937; английский перевод см.: The Statue in Puškin's Poetic Mithology. – In: «Puškin and His Sculptural Myth», Mouton, The Hague – Paris, 1975; см. также: R. Jakobson. Selected Writings, V, Mouton, The Hague – Paris, 1979, p. 237–281. [Русский перевод см. наст. книгу, с. 145–180.]

Якобсон 1960 – R. Jakobson. Linguistics and Poetics. – In: «Style in

Language», M.I.T.Press, 1960; см. также: Selected Writings, III, 1981, p. 32. [Русский перевод см. в сб. «Структурализм "за" и "против"». М., «Прогресс», 1975.]

Якобсон 1971 – R. Jakobson. Selected Writings, II, Mouton, The Hague – Paris, 1971.

Якобсон 1973 – Р. Якобсон. Об односложных словах в русском языке. – In: «Slavic Poetics; Essays in honor of Kiril Taranovsky», Mouton, The Hague – Paris, 1973; см. также Selected Writings, V, p. 201–214.

Ярхо 1934 – Б. И. Ярхо и др. Метрический справочник к стихотворениям Пушкина. М.–Л., «Academia», 1934.

Troyat 1946 – H. Troyat. Pouchkine, II. Albin Michel, Paris, 1946; английский перевод: Pushkin, Doubleday, NewsYork, 1970.

О «СТИХАХ, СОЧИНЕННЫХ НОЧЬЮ ВО ВРЕМЯ БЕССОННИЦЫ»

Причудливым пятистопным амфибрахием Пушкин озаглавил «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», а позднейшая авторская пометка приурочила их написание к болдинскому октябрю 1830 г.

1 Мне не спится, нет огня;
2 Всюду мрак и сон докучный.
3 Ход часов лишь однозвучный
4 Раздается близ меня.
5 Парки бабье лепетанье,
6 Спящей ночи трепетанье,
7 Жизни мышья беготня...
8 Что тревожишь ты меня?
9 Что ты значишь, скучный шепот?
10 Укоризна, или ропот
11 Мной утраченного дня?
12 От меня чего ты хочешь?
13 Ты зовешь или пророчишь?
14 Я понять тебя хочу,
15 Смысла я в тебе ищу...

В этих пятнадцати четырехстопных хореях икты, падающие на нечетные слоги стиха, наглядно делятся на две категории: легкие икты первого и пятого слогов стиха четко противопоставлены тяжким иктам третьего и седьмого слогов. Подавляющее большинство тяжких иктов падает на ударения полисиллабов (включая двусложные слова), в остальных, совершенно единичных, случаях на ударные моносиллабы (третий слог: $_{2}$*мрак,* $_{15}$*я;* седьмой слог: $_{11}$*дня*), тогда как легкие икты лишь в меньшинстве – приблизительно в одной трети общего числа стихов совпадают с ударениями полисиллабов – пяти парокситонов в первом слоге, а в пятом одного парокситона и трех окситонических местоименных форм. (О различии в распределении тяжких и легких иктов между полисиллабами и моносиллабами см. нашу статью «Об односложных словах в русском стихе». – Selected Writings, V, 1979, p. 201–214.)

«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» открываются строкой из двух безличных предложений, возвратного и бытийного. Хотя, кроме первой строчки, прочие не знают ни безличных предложений, ни отрицаний, именно особенности этого двойного бессубъектного зачина определяют художественный строй всего лирического текста. Оба вступительных предложения разнятся в направленности отрицания. В первом

Статья опубликова по-русски в: R. J a k o b s o n. Selected Writings, III. Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York, 1981, p. 378–387.

отвергнута осуществимость деятельности ($_1$*Мне не спится*), а второе опровергает наличие предмета ($_1$*нет огня*). За отрицательным и соответственно безличным извещением об отсутствии огня следует тавтологическое утверждение $_2$*всюду мрак*, а безличному отрицательному зачину, $_1$*Мне не спится*, противопоставлен именной альтернант того же глагола $_2$*сон* – известие об окружающей спячке. Зримый, пространственный мир исчезает и уступает место чисто временной цепи неясных звучаний, претворяющей однообразный ход часов в наплыв разнородных, метафорически призрачных, моторно-слуховых впечатлений.

В прихотливой рифмовке этих болдинских сокровенных стихов (AbbAccAAddAeeFF), где женская рифма всегда связывает соседние строки попарно, а мужские стихи прибегают либо к опоясанной, либо к смежной рифме, пространственные, дословно «беспросветные» образы первых двух строк, сменяясь тягучими и навязчивыми переживаниями времени, протекающего во тьме, дают повод – отметим мимоходом – к построению глубоких метатетических рифм между начальным, негативным дистихом и новым, броско несхожим этапом лирической темы: такова перестановка родственных согласных в рифмующих звукосочетаниях $_1$*НЕТ ОГНЯ* – $_7$*бЕГОТНЯ*, $_2$*сОН ДО*кучный – $_3$*ОДНОзвУЧНЫЙ*.

Отсутствию номинатива в первой строке последующий текст пятнадцатистрочного стихотворения противополагает пятнадцать самостоятельных номинативных форм: из них девять принадлежат именам существительным, а шесть личным местоимениям. Если в начальной строке именительный, то есть беспризнаковый, нулевой падеж вовсе упразднен, то в дальнейшем все девять именных номинативов принадлежат к разряду существительных отвлеченных, и их абстрактность отмежевывает их от беспризнаково конкретных существительных. Все эти девять имен, по крайней мере в их данной семантической разновидности, лишены множественного числа, и, как истые singularia tantum, они устраняют оппозицию грамматических чисел. Примечательно, к слову сказать, отсутствие примеров множественного числа во всем словарном составе стихотворения, за исключением генитива $_3$*часов*, словарной метонимии, принадлежащей к разряду pluralia tantum и обозначающей инструмент для измерения времени час за часом.

Из девяти номинативов все, кроме первого из них ($_2$*мрак*), наделены специфическим и глубоко знаменательным признаком: все восемь принадлежат к разряду гибридных, отглагольных имен, и в частности все это nomina actionis. Таким образом, среди номинативных форм здесь нет ни одного беспризнакового существительного, подобно тому, как в безличных предложениях не было беспризнакового падежа – номинатива.

Репертуар девяти имен существительных в именительном падеже распадается на три тесных тройственных сочетания; первому из них предшествует одна, начальная строка, и все три сочетания отделены друг от друга одной строкой: $_2$*мрак* – $_2$*сон* – $_3$*ход;* $_5$*лепетанье* – $_6$*трепетанье* – $_7$*беготня;* $_9$*шепот* – $_{10}$*укоризна* – $_{10}$*ропот*. Таким образом, средняя триада занимает три строки – по одному члену в строке, а каждая из окрестных триад сжата в две строки с противоположным распорядком номинативов.

Средняя, трехстрочная триада начинается с женского двустишия, а из обеих двустрочных триад каждая занимает по два связанных женскою рифмой стиха, и каждая замыкается мужским стихом, лишенным не толь-

ко именного, но и местоименного номинатива, причем единственные во всем стихотворении границы строк, обнаруживаемые внутри двучленных конструкций, лежат в обоих случаях на переходе от женского к мужскому стиху, а именно внутри предикативной конструкции, занимающей третий и четвертый стих, и внутри атрибутивной конструкции, охватывающей стих десятый и одиннадцатый. Кстати сказать, в противоположность всем остальным строкам текста в этих двух случаях конечный знак препинания, естественно, отсутствует.

Каждая из трех номинативных триад наделена просодической особенностью, общей всем трем членам данной триады: все три односложны в первой триаде (*мрак, сон, ход*); во всех трех номинативах второй триады ударение падает на одинаковый гласный третьего слога (*лепетанье, трепетанье, беготня*); а последняя триада состоит из трех парокситонов (*шепот, укоризна, ропот*). Во всех трех номинативах второй триады безударный суффикс *-от, -ут* «в отглагольных существительных, обозначающих звучание, шум, иногда и движение, связанное с какими-нибудь звуками» (ср.: В. В. Виноградов. Русский язык. М., 1947, с. 111 и 130), является первым, а в двух номинативах третьей триады единственным словообразовательным компонентом: $_5$*лепЕТантье*, $_6$*трепЕТанье*, $_7$*бегОТня*; $_9$*шепОТ*, $_{10}$*ропОТ*.

В первой триаде номинативы *мрак* и *сон* сочетаются с предпосланным наречием *всюду* посредством нулевой, презентной формы глагола *быть*, а возвратный глагол $_4$*раздается*, служащий сказуемым при номинативе $_3$*ход*, параллелен начальному $_1$*не спится* и по месту в стихе, и по наличию постфикса *-ся*, и по необычности форм первого и второго лица у глагола в его данном значении. (Только в редкостных случаях персонификации раздающихся звучаний возможно драматическое применение второго лица: «И вот ты снова раздаешься, позабытая песня минувших веков!») Словом, если даже три последние строки начального четверостишия контрастируют с первой строкой наличием подлежащных номинативов, то, с другой стороны, свобода в построении двусоставных предложений остается заметно ограниченной до самого конца четверостишия. В конечной триаде номинатив поступается ролью подлежащего и служит сперва обращением ($_9$*Что ты значишь, скучный шепот?*), а затем примыкающим к таковому двойным, своего рода обособленным предложением ($_{10}$*Укоризна, или ропот*). Можно было бы на подобный лад интерпретировать среднюю триаду, усматривая в стихе $_7$*Жизни мышья беготня* обращение перед вопросом $_8$*Что тревожишь* и толкуя $_5$*лепетанье* и $_6$*трепетанье* как два препозитивных приложения, но с большим вероятием следует полагать, что эти три номинатива вместе с их определителями просто образуют односоставные именные предложения восклицательной окраски. Иными словами, весь состав стихотворения явно отказывает именным номинативам в праве на роль подлежащего при положительно наличном (т.е. ненулевом) сказуемом.

Вообще функциональная нагрузка имен существительных, как таковых, т.е. как единственной беспризнаковой части речи, подвергнута явственной редукции; в частности, именная парадигма сведена во всем стихотворении к двум падежам – девяти образчикам именительного противостоит семь примеров родительного. Отложительному генитиву начальной строки, $_1$*нет огня*, соответствует и противостоит генитив цели в конечной строке, $_{15}$*смысла я в тебе ищу* (т.е. такового не дано, а поставлен вопрос,

есть ли в тебе некий смысл: *что ты значишь?*). Все прочие пять примеров падают на приименный генитив субъекта: три из них в препозиции при средней триаде номинативов и по одному в постпозиции, за конечным номинативом двух окрестных триад: $_{3}$*ход часов,* $_{10}$*ропот...* $_{11}$*дня.*

Чрезвычайную симметричность композиции иллюстрирует также расстановка определений. Средняя триада заключает три согласованных определения, а обе других – по два; в общей сложности текст насчитывает семь согласованных, а именно: пять прилагательных неизменно в номинативе и два причастия при знаменательных антонимах, оба в генитиве ($_{6}$*спящей ночи* и $_{11}$*мной утраченного дня*). Упущенный мною день, ушедший в небытие, вторит начальной картине ночного мрака; отсутствие огня и утрата дня открывают и замыкают пятичленную рифму ($_{1}$*огня* – $_{4}$*меня* – $_{7}$*беготня* – $_{8}$*меня* – $_{11}$*дня*), а причастие $_{6}$*спящей* откликается на антитетическое $_{1}$*не спится.* По краям средней триады имен существительных в номинативе обе прилагательные формы относятся к притяжательному типу склонения со значением принадлежности – метонимическим в одном случае ($_{5}$*Парки бабье лепетанье*) и метафорическим в другом ($_{7}$*Жизни мышья беготня*). Тот факт, что эти оба прилагательных восходят к существительным женского рода (*баба, мышь*), повышает ощутимость того же грамматического рода в трех приименных генитивах названной триады ($_{5}$*Парки,* $_{6}$*ночи,* $_{7}$*Жизни*), контрастирующего с мужским родом остальных генитивов всего текста. В обеих окрестных триадах все три прилагательных мужского рода, напротив, принадлежат к разряду качественных: первое – $_{2}$*докучный* – рифмует со вторым – $_{3}$*однозвучный* – и тесно ассоциируется с третьим – $_{9}$*скучный* – как по составу, так и по значению.

Финитные формы глаголов, одинаковые по своей численности с девятью номинативными формами имен существительных, в свою очередь образуют симметрическую разверстку, но притом иного порядка. Несовершенный вид, настоящее время и единственное число – таковы общие черты всех финитных глаголов, тогда как категория лица делит их на три группы: пять форм второго лица и по две третьего и первого. Формы беспризнакового, третьего лица появляются в первых двух мужских строках стихотворения ($_{1}$*не спится,* $_{4}$*раздается*), тогда как формы первого лица (вдвойне признакового) падают на две последние мужские строки, составляя рифму заключительного двустишия ($_{14}$*хочу* – $_{15}$*ищу*). В промежуточном положении между формами третьего и первого лица находятся формы однопризнакового второго лица, занимающие две разобщенные пары смежных неизменно вопросительных строк.

Между обеими группами глаголов вклинена последняя триада номинативов, и ее структуру воспроизводит вторая из этих двух глагольных групп: $_{9}$*шЕпот? /* $_{10}$*Укоризна, или рОпот...?* $_{12}$*чегО ты хОчешь? /* $_{13}$*Ты зовЕшь или пророЧишь?* Помимо одинакового распределения трех существительных и трех глаголов с тем же альтернативным союзом *или* перед последним членом обоих сочетаний, следует отметить ударное *о* их рифм, чуждое всем прочим рифмам этого стихотворения и поддержанное в глагольной триаде ударным *о* внутри рифмующих строк. Сходство между звуковым составом последнего имени и последнего глагола (*РОПОт* – *ПРОРОчишь*) скрепляет звукообразную связь между климаксом двух вопросов – одного о сути слышимой речи (*что ты значишь*), а другого об ее замысле (*чего ты хочешь*).

Шестнадцати существительным стихотворения отвечает сумма шестнадцати прономинальных форм: семь примеров местоимения *я* в номинативе (2) и в прочих падежах (5), шесть примеров местоимения *ты* в номинативе (4) и в прочих падежах (2) и три примера вопросительного *что* (по одному в аккузативе, в генитиве и в адвербиальном значении). Номинатив местоимения *я* и *ты* появляется только в сочетании с непосредственно личными глагольными формами той же строки, а признаковые падежи всех трех перечисленных местоимений (*я, ты, что*) – как с предлогом, так и без предлога – всегда выступают в одной строке с управляющей глагольной формой – финитной, инфинитивной (единственный пример – $_{14}$*понять тебя*) или причастной ($_{11}$*мной утраченного*).

Последние восемь стихов вводят драматическую коллизию авторского *я* с воображаемым собеседником, грамматически вторым лицом. Две симметричные пары стихов с единственными во всем тексте вопросительными предложениями содержат каждая по два вопроса с номинативом *ты*, непосредственно примыкающим к глагольной форме второго лица во всех четырех строках, и с формой *меня*, входящей в первый стих каждой пары, сначала в аккузативной, затем генитивной функции. Вопросительное местоимение проходит через первые три из вопросительных строк – сперва в адвербиальной, далее в аккузативной и, наконец, в генитивной роли: 1) $_{8}$*Что* (адв.) *тревожишь ты меня* (акк.)? / $_{9}$*Что* (акк.) *ты значишь, скучный шепот?* – 2) $_{12}$*От меня* (ген.) *чего* (ген.) *ты хочешь?* / $_{13}$*Ты зовешь или пророчишь?*

Переход от винительного к дистанцирующему родительному падежу обоих местоимений (*от меня, чего*) и их исчезновение в последнем, альтернативном, вопросе подготавливает смену местоименного подлежащего и передачу управляющей роли от второго непосредственно первому лицу в заключительном двустишии с последовательной деградацией второго лица: $_{13}$*ты* – $_{14}$*тебя* (акк.) – $_{15}$*в тебе* (лок.). Второе лицо уступает первому глагольное выражение воли: взамен рифмы предпоследнего двустишия $_{12}$*хочешь* – $_{13}$*пророчишь* в последнем двустишии первое лицо того же глагола открывает рифму $_{14}$*хочу* – $_{15}$*ищу*.

Таким образом, в заключительных строках стихотворения происходит перераспределение функций: в рифме вместо вопросительного *ты хочешь?* появляется утверждение *я ... хочу*; первое лицо овладевает номинативом, а второе – в соответствии с движением предыдущих строк от винительного к родительному *меня* – сменяет в местоимении второго лица аккузатив на сродный генитиву, но периферийный локатив.

В стихах, противопоставляющих номинатив *ты* аккузативу или генитиву первого лица, сильное ударение принадлежало форме *меня*, непременно кончающейся либо седьмым, либо третьим слогом, между тем как формы *тебя* и *в тебе* кончаются непременно пятым, ритмически слабоударным, слогом стиха. Появляющийся в заключительном двустишии номинатив первого лица *я* приходится сначала на первый, ритмически слабоударный, слог стиха, а в последующей строке на третий, ритмически сильноударный, слог ($_{15}$*Смысла я в тебе ищу*); обратно номинатив второго лица, начав с пятого, слабоударного, слога ($_{8}$*Что тревожишь ты меня?*), переходит затем на вовсе безударный слог, второй ($_{9}$*Что ты значишь*), а затем шестой ($_{12}$*От меня чего ты хочешь?*), наконец, возвращаясь в порядке диссимиляции к слабоударному, на этот раз первому, слогу ($_{13}$*Ты зовешь или пророчишь?*).

Местоимения широко разнообразят свое просодическое место в стихе, прикрепляя ударный слог к различным долям метрической матрицы. Кроме того, в противоположность двухпадежной системе имен существительных, местоимения развертывают здесь всю шестипадежную парадигму. С глаголами, способными к свободному изменению по лицам, стихотворение связывает местоимения в именительном и винительном падежах. В этом отношении наиболее полную схему раскрывает центральная среди пятнадцати строк – $_{8}$*Что тревожишь ты меня?* – с местоимениями в номинативе, в аккузативе и, сверх того, в адвербиальной функции (*что* в значении *отчего* или *к чему*). Большой диапазон, представленный здесь местоимениям по сравнению с именами, объясняется признаковым (маркированным) характером местоимений в противоположность беспризнаковой природе имен существительных. Признаком, отличающим первые от последних, является чисто грамматическое значение местоимений при отсутствии самостоятельного лексического значения. Стремление избежать имен существительных в номинативе как форм, лишенных какого бы то ни было грамматического признака, не распространяется на субстантивные местоимения, особенно в лишенном возможности выбора избыточном употреблении при недвусмысленно личных формах глагола: [*ты*] *хочешь,* [*я*] *хочу.*

Ночные шорохи, докучающие $_{1}$*мне*, жертве бессонницы, порождают цепь метафорических отождествлений с поочередными метонимическими догадками о виновнике тревожащих $_{8}$*меня* шелестов и с его в свою очередь метафорическим женоподобным олицетворением: $_{5}$*Парки бабье лепетанье,* $_{6}$*Спящей ночи трепетанье,* $_{7}$*Жизни мышья беготня*; наконец, последняя ступень в процессе узнавания едва доносящихся звуков преображает окружающий $_{2}$*сон докучный* в соответственно $_{9}$*скучный шепот*. Недоуменная вопросительная реплика первого лица обращена не к гадательному источнику еле слышных во сне трепетаний, отождествленных с невнятным шепотом, а непосредственно к этой самой невнятице: *Что ты значишь, скучный шепот?* За этим безответным вопросом следует вопросительная догадка первого лица о шептуне и его умысле: *Укоризна, или ропот / Мной утраченного дня?*

Стихи, сочиненные во время бессонницы раздвигают пределы переживаемой ночи и приоткрывают ее неразрывную связь и с прошлым, и с грядущим. Первое лицо, признавая свою вину перед сгинувшим днем, которому пристало и роптать, и корить, низведено до третьей, последней степени синтаксической зависимости (*ропот дня, утраченного мной*), и, приняв периферийный облик творительного падежа в начальном, слабоударном, слоге последнего из цепи стихов, охваченных пятичленной мужской рифмой, обнаруживает осязательную общность с другим периферийным падежом, т.е. с дативом того же местоимения, первым словом всего стихотворения, в свою очередь моносиллабом, занимающим начальный слог первого стиха под тою же пятичленною мужской рифмой: $_{1}$*Мне не спится.* Здесь датив *Мне* при возвратном безличном глаголе как бы служит мишенью бессонной напасти, мерещащейся кары за *мной* утраченный день. *Жизни мышья беготня* сочетает оба направления – и впредь, и вспять.

Заключительное четверостишие с размещением обоих местоименных лиц между половинками одной и той же строки и с противопоставлением двух воль ($_{12}$*От меня чего ты хочешь?* и $_{14}$*Я понять тебя хочу*) ярко

отличается от предыдущей череды стихов своими обеими глагольными рифмами, а также явственным словоразделом после третьего слога и тягой к словоразделу после пятого, причем особенно ярко четыре заключительных стиха выделяются на фоне строк со словоразделами после всех четных слогов ($_{9}$*Что ты значишь, скучный шепот?*) или с отсутствием словоразделов по обе стороны как третьего, так и пятого слогов ($_{11}$*Мной утраченного дня?*).

Последний вопрос монолога предполагает, казалось бы, две возможности: $_{13}$*Ты зовешь или пророчишь?* Однако зов утраченного дня грозит утратившему исчезновением в безвозвратном прошлом; темные вещания минувшего сливаются с роковым лепетом Парки и вселяют тревогу перед неминучим завтрашним днем, на которую томимый бессонницей сочинитель ночных стихов незамедлительно отзовется эпилогом, изъявляющим в ответ сокровенной, неведомой воле – $_{12}$*От меня чего ты хочешь?* – свою, открытую волю к овладению истинным смыслом непостижимого пророчества. Недаром чуждый прежним стихам номинатив первого лица возглавляет последнее двустишие, а затем из первого, слабоударного слога восходит в третий, сильноударный слог строки заключительной: $_{14}$*Я понять тебя* – $_{15}$*Смысла я в тебе.* Моносиллаб *я* перенимает от окрестных дисиллабов устремление к сильноударному слогу стиха и придает заключительной строке отменный от прочих ритмический склад при всей верности конечного двустишия неуклонному вокалическому исходу мужских рифм всего стихотворения.

Единственный во всем его тексте пример инфинитива и совершенного вида – $_{14}$*понять тебя хочу* – сулит конечное торжество над заповедным шифром *спящей ночи*, а «второе лицо», докучавшее темью зловещих нашептываний, принимает под конец поэтова заклинательного монолога периферийный облик локатива: $_{15}$*в тебе ищу.* // – как бы в противовес вступительному $_{1}$//*Мне не спится*, то есть периферийному, дативу, внешне совпадающему, как известно, с локативом в обоих местоимениях. Кстати, местоименные формы заключительного четверостишия – $_{12}$*чего,* $_{14}$*тебя* и $_{15}$*в тебе* – единственные во всем стихотворении полисиллабы с конечным ударением на пятом слоге стиха.

Капитальная роль местоимений «как насквозь грамматических, чисто реляционных слов, лишенных собственно лексического материального значения», и захватывающее мастерство в их отборе и оркестровке бросаются в глаза в различных пушкинских стихотворениях тех же лет (например, в стансах «Я вас любил» и «Что в имени тебе моем», рассмотренных нами в статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии»).

Семерка шипящих в рифмах заключительного четверостишия (*хочеШь – пророчиШь – хоЧу – иШЧу*) верна подсказке переполненных шипящими намеков на *трепетанье спяШЧей ночи* и на *Жизни мыШью беготню* с кульминационной строкой пяти шипящих: *Што ты знаЧиШь, скуШный Шепот.* Не менее настойчива в заключительном четверостишии перекличка мягких *н* ($_{12}$*от меНя* и $_{14}$*я поНять*) с четырьмя одинаковыми звуками начальной строки (*мНе Не спится, Нет огНя*) и с цепью тех же мягких носовых непосредственно в рифмах строк от четвертой до восьмой и, наконец, одиннадцатой. Особенно осязательно спаивает стихи семь раз повторенное от первой строки до четырнадцатой сочетание мягкого *н* с *а* под одним из двух тяжких иктов (сперва седьмым, а в последнем чет-

веростишии третьим слогом) плюс два обратных сочетания *а* с мягким *н* ($_5$*лепетанье* – $_6$*трепетанье*).

Зачин и концовка поэтического ноктюрна в целом – носовой тембр двух начальных согласных, которыми ограничивается консонантизм первого слога и слова ($_1$*МНе*), и чета шипящих, единственных согласных в конечном слоге и слове ($_{15}$*иШЧу*) – таковы оба крайних сигнала двух контрастных звукообразных тем, тесно сросшихся и воплотившихся в стихи, сочиненные, по свидетельству Пушкина, ночью во время бессонницы.

ПУШКИН И НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

«В зрелой словесности, – пишет Пушкин, – приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» [ПСС, VII, 80–81]. Сопротивление романтизма замкнутости и космополитизму жестких классических норм, избытку неукоснительных правил и утонченной, вялой литературной технике; подъем национального самосознания и чувства; руссоистское очарование стихией сельской жизни, якобы естественной и неиспорченной в своей основе; наконец, революционный энтузиазм по отношению к народу и к его чаяниям и творческим способностям – все это предпосылки фольклорных тенденций в европейской литературе пушкинского времени. Еще более сложную и значительную роль играло устное народное творчество в России; в самом деле, сравнительно незадолго до рассматриваемой эпохи литература и устное творчество различались не столько как два вида искусства, сколько чисто функционально: в соответствии со средневековой традицией письменное слово служило преимущественно задачам церкви, а устное творчество использовалось в светской поэзии, и дело обстояло именно так даже в высших слоях общества. В XVIII в. наметилась тенденция к секуляризации русской книги, а фольклор постепенно становился исключительной принадлежностью низших общественных слоев; однако жизнь русского поместного дворянства, которая долгое время оставалась решающим фактором в русской литературе, была столь глубоко погружена в крепостную народную стихию, что соответствующие художественные стимулы сохраняли силу. Эти факторы проявляются особенно ярко в низких литературных жанрах, которые в меньшей степени ограничивались и контролировались социальной цензурой, и среди русских писателей XVIII и XIX столетий почти не было тех, которые не испытали бы в своем творчестве влияния фольклорной традиции. Постепенно наряду с фольклорными формами развивались столь же зрелые литературные формы, но даже в 30-х годах Пушкин так высказывался по поводу отечественной художественной прозы: «... надо бы сделать, чтоб выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще!...» [из «Воспоминаний о Пушкине» В. И. Даля – см. «А. С. Пушкин в воспоминаниях современников», т. 2, М., 1974, с. 224].

В пушкинских произведениях и биографии обнаруживаются много-

R. Jakobson. On Puškin's Responses to Folk Poetry. – In: R. Jakobson. Selected Writings, v. V (On Verse, Its Masters and Explorers), The Hague–Paris–New York, Mouton Publishers, 1979, p. 294–298. Впервые опубликовано на чешском языке: K Puškinovým ohlasům lidové poesie. – Vybrané spisy A. S. Puškina, IV, ed. A. Bém and R. Jakobson. Praha, 1938, s. 238–244.

численные свидетельства его прекрасной осведомленности в области разнообразных форм народной поэзии – лирических и эпических форм, песен и сказок, народного юмора и причитаний, обрядовых представлений и пословиц. Всю жизнь он хранил в памяти песни и сказки его старой няни; он любил слушать народных певцов и сказителей в наследственных поместьях – Михайловском и Болдине – и в частых своих странствиях по России. Он восхищался образцами русского фольклора и рассказывал о них в обществе, внимательно читал сборники произведений фольклора, записывал народные сказки и песни, даже готовил сборник русских исторических песен и подробное исследование по фольклору; в его сочинениях разбросано множество цитат, реминисценций и эпиграфов почти из всех жанров народной поэзии. Наконец, особое место в его поэтическом наследии занимают произведения с осознанным отпечатком народного творчества.

В первой опубликованной поэме Пушкина «Руслан и Людмила» (1820) консервативные критики его времени обнаружили элементы русской «мужицкой» эпической поэзии, «незаконно» перенесенные в сферу высокой литературы, а в прологе, который поэт написал для второго издания поэмы (1828), он отнес ее к области народных сказок. Однако общий стиль «Руслана и Людмилы» взят у Вольтера и Ариосто, а ее фольклорный колорит носит поверхностный характер; фактически он сводится к «сельскому» бурлеску и к ряду «древнерусских» имен и атрибутов.

Пушкинские подражания формам народной поэзии относятся к годам ссылки в Михайловском, откуда осенью 1826 г., получив высочайшее прощение, Пушкин привозит в Москву свои «Песни о Стеньке Разине». Их образец обнаруживается в разбойничьих песнях, которые из всего песенного богатства русской народной поэзии привлекали поэта в наибольшей степени и наиболее продолжительное время и которые оставили столь яркие следы в поэме молодого Пушкина «Братья разбойники», а также в более поздних прозаических работах о Пугачеве. Образы мятежных разбойников составляли довольно рискованную тему для Пушкина и его друзей-декабристов. В мотивах песен 1826 г. прослеживаются черты письменных памятников и образное богатство фольклорной лирики, в то же время в них под оболочкой фольклора объединяются сокровенные темы жизни поэта данного периода: безжалостное расставание с ушедшей любовью («Где муки, где любовь» – из стихотворения 1826 г. «Под небом голубым страны своей родной»), вызывающая отвращение тягостная необходимость соглашения с царем, мечты о побеге за границу на корабле. И, наконец, в этих песнях Пушкин впервые обратился к стиху русской народной песни с его постоянным числом ударных слогов в строке и неустойчивым числом безударных слогов в интервалах между ударными. Вскоре (в 1828 г.) он вновь обращается к этой форме в ряде незавершенных, явно предварительных поэтических набросков.

Исследования показывают, что вторая половина 20-х годов знаменует начало нового периода в жизни, мировоззрении и творчестве Пушкина – периода, который со всей отчетливостью определился в начале 30-х годов. Если герой пушкинской лирики и ранее постепенно утрачивал свое ведущее, центральное место, то для этого последнего периода особенно характерно дальнейшее сокрытие авторского «я»: лирика в собственном смысле отступает на задний план, на смену лирически окрашенной поэме приходит повесть, в которой личность рассказчика завуалирована;

автор скрывает себя, выпуская сочинения анонимно, либо выдает себя за бесхитростного переводчика или излагателя, или даже просто за издателя чьих-либо записок и рассказов. Исторический характер прозы усиливает отдаленность автора от ее содержания, подчеркивает его неучастие в действии. Стихотворная форма ранее производила впечатление индивидуальной речи поэта; в данный же период последняя уступает место либо прозе, либо стихотворной форме сугубо заимствованного происхождения; формы, ориентированные на античные и фольклорные образцы, занимают значительное место в пушкинской поэзии 30-х годов. Так, в этот период возникает цикл пушкинских сказок.

Ограничивается ли поэт лишь подражанием образцам отечественной народной поэзии? Отнюдь нет. Пушкинская техника – это техника коллажа. Точно так же, как начальный монолог француза Альбера в драме «Скупой рыцарь», которую Пушкин выдавал за перевод отдельных сцен из английской пьесы, фактически развивает – как было недавно показано – содержание русской пословицы, персонажи пушкинских сказок, непременно заимствованные из западных источников – из сказок братьев Гримм, Ирвинга, Галлана, – представлены преимущественно в русском фольклорном обличье. Здесь, конечно, нельзя говорить лишь о поверхностном знакомстве поэта с местной фальклорной традицией, поскольку именно Пушкин подсказал Жуковскому и ориентирующемуся на фольклор сказочнику Далю темы русских сказок. И точно так же он предложил Гоголю темы его самых известных произведений, при том что сам создал в высшей степени оригинальную пьесу, отталкиваясь, скажем, от трагедии Вильсона: он любил сводить вместе разнородные и далекие элементы. Так, слегка подретушировав фабулу «Легенды об арабском звездочете» Ирвинга, которая полупародийно имитирует сочинение в духе восточной сказки, он волшебным образом создал чисто русскую сказку о золотом петушке, которая в то же время наполнена внутренней пушкинской символикой. В «Песнях западных словян» его отклик на сербскую эпическую поэзию связан с мистификацией П. Мериме и с формальными приемами поэтики и ритмики русского фольклора; на основе аналогичных приемов, двух-трех мельком знакомых ему чешских имен и русифицированной немецкой оперы он создает эпическое стихотворение будто бы чешского происхождения о Яныше королевиче, которое насыщено личным жизненным опытом поэта-супруга. В пушкинском фольклорном эпическом произведении песенного характера непременно осуществляется транспозиция и перестройка исходных компонентов, и весьма примечателен тот факт, что наиболее художественно оформленная, самая оригинальная и законченная из русских фольклорных форм – былина – в творчестве Пушкина остается без отклика, несмотря на его восторженную оценку, и что неоднократные попытки в этом направлении (1822, 1833) заходили в тупик с самого начала. Былина представляет собой *готовую русскую* поэтическую форму, и именно поэтому Пушкин предпочитает преобразовывать в русский стих *сербское* сочинение или даже русскую *сказку*, в которых он предугадывает потенциальное стихотворное произведение.

«Сказка о золотом петушке» – последнее и наиболее важное звено в пушкинской трилогии волшебных сказок *из жизни царей* (1831–1834). Первые подступы к этому циклу относятся к 1822 г. – кишиневскому периоду ссылки поэта, и среди них обнаруживается и план сказки о царе Салтане, и гротескная фривольная сказка «Царь Никита». Последняя

восходит к западному литературному образцу, окрашивая его богатыми русскими фольклорными атрибутами, в числе которых стихотворный размер – четырехстопный хорей, заимствованный для этой сказки из написанных в фольклорном духе баллад Жуковского; эта сказка остается абсолютно чуждой тем эпическим произведениям Пушкина, которые не испытали воздействия фольклора. Эти же черты характеризуют и всю сказочную трилогию 30-х годов, и иронический привкус резвой кишиневской шутки отзывается гротеском в последней из сказок этой трилогии.

В том случае, если тема сказки относится к средним слоям общества, ориентации на фольклорные формы у Пушкина нет и на передний план выступает его основной размер – ямб. Этот жанр представлен у Пушкина стихотворением «Гусар» (1833), написанном в стиле народной украинской баллады и имеющем в качестве источника рассказ О. Сомова в фольклорном духе, и балладой «Жених» (1825), тема которой заимствована из сказки братьев Гримм, переработанной Пушкиным в Михайловском в балладное стихотворение со строфикой, восходящей к Бюргеру.

Пушкинские сказки *из крестьянской жизни* составляют совершенно особую группу. Они задуманы, по-видимому, в начале 30-х годов и имеют своим источником материал фольклора – либо западного происхождения, как «Сказка о рыбаке и рыбке», либо, в противоположность упомянутым выше циклам, исключительно из русских устных преданий, которые поэт узнавал или из чужих записей, как в случае зачина сказки о медведихе, или непосредственно от народа: «Сказка о попе и о работнике его Балде» является модификацией сказки, записанной поэтом в Михайловском. Во всех этих сказках Пушкин подчеркивает элементы социальной сатиры, и ни одна из них не написана традиционным литературным размером. Здесь мы находим стих подлинно фольклорного характера, в котором виден явный отказ от силлабической схемы и, в частности, от четырехстопного хорея, условного признака «фольклорности». В «Сказке о рыбаке и рыбке» это музыкальный стих, родственный ритмам пушкинских сочинений о Разине и в особенности размерам его эпических «Песен западных славян»; речитативный стих с еще более свободной схемой безударных слогов звучит в сказке о медведихе, а «Сказка о попе и о работнике его Балде» написана стихом народных обрядовых речей, в которых значительная свобода стиховой структуры сочетается с четкими рифмами и энергично подчеркивается ритмико-интонационное членение фразы. Опыт Пушкина в области литературной обработки такого стиха поражал многих читателей и критиков своим своеобразием, и до сих пор в некоторых русских исследованиях ошибочно говорится о «рифмованной прозе» пушкинской сказки. Смелое введение поэтом в литературу злободневных, острых социальных тем и стихотворной формы, резко противоречившей литературной традиции, создавало впечатление стойкого подражания поэта фольклорным образцам. В 30-е годы Пушкин прозорливо осознавал, что будущий русский поэт обратится к отечественному народному стиху и возвысит его до статуса национального стиха (см. «Путешествие из Москвы в Петербург»). Развитие современной русской поэзии идет именно по этому пути, и в XX в. стих фольклорного характера появляется уже «не только в народной сказке»: в поэзии русских символистов звучит его музыкальный вариант, а Владимир Маяковский положил принципы разговорных форм в основу широкого ритмического обновления стиха.

ФАКТУРА ОДНОГО ЧЕТВЕРОСТИШИЯ ПУШКИНА

«Всё моё», — сказало злато;
«Всё моё», — сказал булат.
«Всё куплю», — сказало злато;
«Всё возьму», — сказал булат.

Это стихотворение, опубликованное Пушкиным в 1827 г. в журнале «Московский Вестник», написано четырехстопным хореем; оно состоит из четырех стихов; два нечетных стиха имеют женскую клаузулу, два четных — мужскую. Каждый стих делится на два полустишия цезурой, следующей после третьего слога. Каждое полустишие содержит по два слова, а каждый стих — по четыре, причем ударения падают на четыре нечетных слога стиха. Четверостишие состоит из двух фраз, каждая из которых покрывает двустишие и оканчивается точкой. Синтаксическое членение фраз обозначено авторской пунктуацией: двустишия делятся на стихи точкой с запятой, а стихи — на полустишия, каждое из которых представляет собой предложение, запятой и тире.

Первое предложение каждого стиха — прямая речь; третье слово обозначает речевой акт, а четвертое — говорящего. Разница между полустишиями, одно из которых представляет собой речь героев, а другое — авторскую речь, подчеркнуто контрастом ударных гласных. Восемь огубленных гласных первых полустиший всех четырех стихов — шесть /ó/ и два /у́/ — противостоят своей глухой тональностью восьми раскатистым /á/ вторых полустиший. Отметим, что в первых полустишиях безударная гласная /а/ чередуется с /ó/ (ср. /ма'ó/ — /мój/, /вазьму́/ — /вóздан/), а во вторых полустишиях — с ударным /а/ (ср. /сказáл/ — /сказáн/). Контраст первых и вторых полустиший усиливается также противопоставлением девяти губных согласных первых полустиший (из них семь начальных) десяти свистящим вторых полустиший (из них шесть начальных).

В каждом стихе использовано три различных части речи: первое слово каждого стиха — местоимение, третье — глагол, а четвертое — существительное. Что же касается второго слова, то в двух первых стихах это местоимение, как и предшествующее ему слово, а в двух последних — глагол, как и следующее за ним слово.

Все шестнадцать слов четверостишия стоят в единственном числе: все шесть местоимений — среднего рода, все шесть глагольных форм — личные. Существительные — $_{1,\,3}$*злато* и $_{2,\,4}$*булат* — неодушевленные; названия этих двух металлов, метонимически обозначающие участников речевого акта, замещают первое богача, а второе — воина (через обычное

R. J a k o b s o n. La facture d'un quatrain de Puškin. — In: R. J a k o b s o n. Selected Writings, III. The Hague—Paris—New York, 1981, p. 345—347.

в этом случае посредство меча).

Нечетные слова каждого стиха на протяжении всего стихотворения лексически неизменны: $_{1,\ 2,\ 3,\ 4}$*всё* и *сказал*, грамматическая же функция местоимения *всё* изменяется от одного двустишия к другому: в первых двух стихах оно играет роль подлежащего, а в двух последних превращается в прямое дополнение. Что же касается четных слов, у них наиболее устойчива синтаксическая функция. Так, четвертое слово каждого стиха – *злато* в нечетных, *булат* в четных – играет роль подлежащего. Второе слово – местоимение в первом двустишии ($_{1,\ 2}$*мое*) и глагол во втором ($_3$*куплю́*, $_4$*возьму́*) во всех четырех случаях играет роль сказуемого и стоит в первом лице. В последнем двустишии благодаря лексическим контрастам между четными словами действие стихотворения усложняется.

Внутри каждой из этих двух пар антонимы обнаруживают некоторое сходство фонологической структуры; глаголы роднит схожий порядок следования согласных и гласных: $_3$/купл'у́/ и $_4$/вазьму́/; корни существительных включают одну и ту же группу /-ла́т/ с единственным в стихотворении зубным взрывным согласным звуком: $_{1,\ 2}$*ла́т-* и $_{2,\ 4}$*була́т*. В нечетных стихах два слова второго полустишия *сказа́ло* и *зла́то* сливаются воедино благодаря целой цепочке сходных звуков: /аза́лазла́/, тогда как в предложении *сказа́л була́т* связь двух слов исчерпывается двойным соседством фонем /а́/ и /л/. Перекличка /а́л/ – /ла́/ характерна для финальных полустиший всех четырех стихов.

В структуре четверостишия значима категория грамматического рода. За неимением женского рода категория эта представлена здесь только оппозицией мужского и среднего рода; сходным образом для глагольных форм актуальна только оппозиция двух лиц – первого и третьего. Глагольные категории в речи героев и авторской речи представлены в стихотворении только оппозицией прошедшего и настоящего времени совершенного вида. Начальный глагол отличается от всех остальных тем, что он, как и все четыре слова этого стиха, среднего рода и потому имеет, подобно им, окончание /-о́/~/-а/. Это господство среднего рода придает стиху в целом безличный оттенок. Во втором стихе мужской род слова *булат* проводит выразительную границу между двумя полустишиями: два слова среднего рода, составляющие первое из них, контрастируют с двумя словами мужского рода, из которых состоит второе полустишие. Грамматический разлад полустиший компенсируется их ритмической однотипностью: во втором (и четвертом) стихе за каждым ударным слогом следует словораздел.

Во втором двустишии синтаксическая модель первого двустишия изменяется, поскольку сказуемое здесь не именное, а глагольное. В обоих стихах этого двустишия первое предложение заканчивается глаголом, а второе начинается им; первое предложение начинается винительным падежом, а второе кончается именительным; глаголы внутри каждого стиха отличаются один от другого временем и лицом; глаголы в речах злата и булата стоят в активном залоге. Эти новые глаголы стремятся вписаться в контекст финальных стихов. Только у формы $_3$*куплю́* много общего с заключительными полустишиями всего стихотворения: велярный /сказало/, взрывной губной и латеральный звуки, а также безударный /у/: /.упл'. / – /була́т/. Глагол *возьму́* из финального стиха, лозунг захватчика, перекликается со своим непосредственным окружением

(*всё́* /вс'/ – *возьму́* /в.з'/ – *сказа́л* /с.з/) и с симметричным ему сказуемым двух первых стихов – $_{1,\,2}$*моё́*; эти три /м/ – единственные носовые звуки в четверостишии. В последнем стихе два слова первого полустишия фонически сливаются: $_4$*всё возьму*, а второе слово перекликается со вторым словом двух первых стихов: $_{1,\,2}$*моё – возьму*. Эти переклички параллельны фоническим играм вторых полустиший, то есть, с одной стороны, цепочке $_{1,\,3}$/аза́лазла́/, а с другой – группе фонем /-ла́т/, сближающей финальные слова четных и нечетных стихов четверостишия. Можно сказать, что предложения $_1$*сказа́ло зла́то* (властный голос капитала) и $_4$*всё́ возьму́* (воинственный клич захватчика) – это завязка и развязка драмы.

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ЛИРИКИ ПУШКИНА

Из всех литературных жанров Пушкина лирическая поэзия остается наименее изученной. Это объясняется целым рядом причин. Выявить их – значит по существу обратить внимание на основные черты лирических произведений поэта, что и составляет главную цель наших заметок. Недостаточное внимание к лирике Пушкина объясняется преимущественно тем, что ее обычно рассматривают как побочную линию в творчестве поэта; считается, что она внесла якобы меньше новшеств в историю русского художественного слова, менее эффективно способствовала его развитию, чем другие части творческого наследия поэта.

В начальный, лицейский период Пушкин и в самом деле выступает почти исключительно как поэт-лирик, но в его более зрелом творчестве этот жанр все более и более явно занимает лишь вторичное место, уступая главную роль то большим эпическим поэмам, то драматическим, а позднее и прозаическим опытам. В творческой эволюции поэта наблюдается если и не прямое преодоление лирического начала, то, по крайней мере, его сдерживание и ограничение; так, «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Борис Годунов» и им подобные произведения скрывают лирический характер пушкинского поэтического мира от исследователя, рассматривающего его творчество ретроспективно; поэтому исследователь замечает лишь отдельные выдающиеся вершины, упуская из виду целостный пейзаж. Да, безусловно, в своем творческом движении Пушкин подчас отходил от лирики, а в эпических произведениях он нередко сознательно сдерживал лирические порывы, заменяя куски текста то́чками, но мы не должны упускать из виду того, что изначально он шел от лирики, что из лирики проистекала вся его поэзия и в основе ряда его эпических сочинений лежали лирические наброски. Здесь речь идет не только о поэтической мастерской Пушкина, не только об исторических предпосылках знаменитых его произведений, но и о литературном фоне, который также является одним из их активных компонентов. Отступая от лирики, поэт ориентировался на такого читателя, который не только заметил бы это отступление, но и глубоко осознал, от чего отступает поэт. Лирика Пушкина есть, кроме всего прочего, незаменимый ключ к пушкинской символике, которая в его эпических произведениях в гораздо большей мере запутана и скрыта. Лирическое стихотворение – единственный литературный жанр, которому Пушкин оставался верен всю жизнь – с отрочества до последних дней; этот жанр связывает воедино все его творчество.

R. J a k o b s o n. Marginal Notes on Puškin's Lyric Poetry. – In: R. J a k o b s o n. Selected Writings, V (On Verse, Its Masters and Explorers), The Hague–Paris–New York, Mouton Publishers, 1979, p. 281–286. Впервые опубликовано на чешском языке: Na okraj lyrických básní Puškinových. – Vybrané spisy A. S. Puškina, I, ed. A. Bém and R. Jakobson. Praha, 1936, s. 259–267.

В пушкинской лирике обнаруживается ряд точек соприкосновения с предшествующим развитием русской поэзии. Несомненно, это развитие обусловило то, что Пушкин начал с лирики, отдал ей полную дань в свои лицейские годы и впоследствии несколько отошел от нее; и, наоборот, тот факт, что Пушкин изначально выступил именно под знаком лирики, связан с богатством русской лирической традиции. XVIII и начало XIX века ознаменованы необычайным подъемом русской лирической поэзии. Пушкин-лирик является наследником многообразных течений русского классицизма. Особое влияние оказали на него так называемые малые формы литературы классицизма, принадлежавшие к области «легкой поэзии», и опыты преодоления норм классицизма, тесно связанные с «малыми» формами. Ни в области драмы, ни в эпической поэзии, ни в прозе Пушкин не имел таких великолепных и разнообразных образцов, какие были оставлены в лирике Державиным, Батюшковым и Жуковским. Влияние выдающихся предшественников сказывается в понимании и разработке Пушкиным отдельных лирических жанров. Многое почерпнул молодой Пушкин и из зарубежной лирической поэзии, в особенности из французских писателей XVII-XVIII вв., а впоследствии из новой английской лирики, однако заимствование не было бы плодотворным без богатой национальной традиции. Хотя в лирике роль Пушкина как первооткрывателя и основателя новых форм русской литературы не столь велика, как, скажем, в исторической драме или поэме, его лирика синтезировала в себе достижения векового развития поэзии русского классицизма, превзошла ее и исчерпала ее творческие возможности. Ни романтическая музыкальная лирика (Баратынский, Лермонтов, Тютчев), развитие которой было завершено символистами, ни реалистическая, пародийно направленная лирическая поэзия Некрасова не шли путем Пушкина, между тем как «Евгений Онегин», «Медный Всадник», «Борис Годунов» и прозаические опыты Пушкина стали вехами в истории русской литературы и направляли новые художественные завоевания.

Однако для историков литературы особая загадка лирики Пушкина кроется не столько в том, что у нее нет явных последователей, сколько в исключительности ее формальных приемов. Поэтика пушкинской лирики настолько сильно отклоняется от привычных представлений о строении лирического стихотворения, что при изучении ее исследователь сталкивается с необычайно сложной проблемой; да и современный читатель, чтобы в полной мере усвоить какое-либо стихотворение Пушкина, должен сознательно отрешиться от обычных художественных критериев. Перед нами предстает особый мир художественных ценностей, но существеннее то, что мы сознаем: мир лирической поэзии, в который мы проникли, есть лишь один из лирических миров и его границы могут быть раздвинуты.

Подобное противопоставление поэтических миров, на которое мы обращаем внимание читателя, фактически стало творческой основой лирики Пушкина: это классицизм, освещенный романтизмом. Классицизм поэта, остающегося верным его традиции, но в то же время сознающего, ценящего и широко использующего достижения романтизма, существенно отличается от предромантического классицизма, равно как романтики реалистического направления (Бодлер, Лотреамон, Достоевский) резко отличаются от обычных романтиков.

«Мы не только еще не придумали, – говорит Пушкин, – приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать

напыщенность, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем» [ПСС, VII, 81]. В этом состоит суть поэтики Пушкина, оставляющая особую, непривычную печать на его лирических произведениях и чрезвычайно затрудняющая их анализ, ибо нет более сложного материала для анализа, чем аскетически простые формы, особенно если мы знаем их наизусть с детства. Пушкинской лирике глубоко чужд дуализм повествования и повествовательных украшений или противопоставление объектов и образов, реального и образного миров (лексическое значение, которому приписано в стихотворении объективное значение, принадлежит первому миру – это, так сказать, содержание лирического сообщения; «тропы», вызывающие в сознании объекты, реально не входящие в материальное содержание и соотносимые с последним по сходству, контрасту или смежности, принадлежат к второму миру). Отношение между этими двумя мирами присуще каждой поэтической школе; граница между ними может стираться таким образом, что слова как бы колеблются между ними. Однако́ Пушкин в своем движении от лирики к эпическим формам почти полностью отвергает самодовлеющие тропы; точнее, он проецирует их на поэтическую реальность таким образом, что объекты, составляющие «содержание» стихотворного произведения, фактически оказываются связанными друг с другом тесными отношениями смежности, сходства и контраста. Метонимические и метафорические отношения тем самым материализуются, входят непосредственно в «содержание» стихотворения и становятся его темой, его драматическим сюжетом. Путешествие, дальний пейзаж или, например, временна́я последовательность событий составляют обычные мотивировки для цепи смежных образов в стихотворениях Пушкина.

Особое внимание Пушкина к точности, простоте и смысловой наполненности поэтического слова отличает его лирическую поэзию от романтической лирики. Его поэтическое повествование течет спокойно, «без печали и гнева»; при выборе лексического материала и синтаксических конструкций он не обращается к средствам эмоциональной, экспрессивной речи. В области пунктуации для него характерно избегать многоточий, восклицательных и нередко даже вопросительных знаков; он чрезвычайно внимателен к границам лексических значений. Его эпитеты точны и тематически мотивированы; звуковая ткань текста и интонация тесно сопряжены со смыслом; его лирике совершенно чуждо стремление к самодовлеющей музыкальности и украшательству. Формы пушкинского стиха хорошо организованы и эластичны, они идеальным образом согласуются с выражаемым содержанием. В стихах Пушкина поразительная актуализация грамматических противопоставлений, особенно в области глагольных и местоименных форм, сочетается с тонким вниманием к выражаемому смыслу. Нередко отношения контраста, близости и смежности между грамматическими временами и числами, глагольными видами и залогами играют непосредственно главенствующую роль в композиции того или иного стихотворения; подчеркнутые фактом вхождения в конкретную грамматическую категорию, эти отношения приобретают эффект поэтических образов, и мастерское варьирование грамматических фигур становится средством повышенной драматизации поэтического повествования. Поистине трудно найти пример более искусного поэтического использования морфологических возможностей! Для достижения наибольшей семантической наполненности слов и их тончайшей дифференциации Пуш-

кин широко и эффективно использует уникальное стилистистическое богатство русского языка с его взаимопроникновением обиходных и церковнославянских элементов, светской и церковной традиций, народных (разговорных и фольклорных) элементов и «офранцуженной» аристократической речи. Прекрасно сознавая преимущества этой языковой многослойности, он провозглашает: «Как материал словесности язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива» [ПСС, VII, 27]. В то же время это счастливое свойство русского языка крайне затрудняет восприятие иностранцем поэтических произведений, столь существенно связанных с языком, в особенности лирики Пушкина, теснейшим образом связанной с языковыми значениями. Это создает много головоломных трудностей как для переводчика, в родном языке которого отсутствует столь богатая стилистическая стратификация словаря, так и для читателя, который не посвящен в разнообразные тонкости русского языка.

Часто говорят о реализме Пушкина; однако украшение повествования тематически избыточными подробностями, стремление обрисовать и расцветить каждый предмет, принадлежащий области описания, во всех возможных деталях – все эти черты, столь свойственные литературе и изобразительному искусству «реалистического периода», чужды равным образом пушкинской лирике и графике. Его поэтические образы необычайно лаконичны, они носят характер скорее графический, нежели колористичный и живописный.

Представляя нам разнородные образы на одной плоскости, Пушкин тем самым снимает их иерархический порядок. Данные субъективного опыта объективируются, они утрачивают отделенность от образов объективного действия; тем самым лирический герой стихотворений Пушкина также утрачивает главную, центральную роль. Эмоция представляет собой лишь один из объектов поэтического повествования, и поэтому лирика Пушкина может быть речью об эмоции, но отнюдь не эмоциональной речью. Литературные критики неизменно связывают поэтику поэта и его взгляд на мир; они интерпретируют пушкинскую поэтическую речь, создающую впечатление бесстрастной речи, и равнозначность всех образов, которую Пушкин показывает нам, уподобляя роль поэта эху, воспроизводящему все звуки, как «всеодобряющее» отношение поэта к миру, хотя мы знаем, что его личное отношение к миру в действительности носило другой характер. Каждый вдумчивый читатель оказывается в тупике перед множеством разнородных образов, населяющих поэтический мир Пушкина на равных правах; большое число объектов пронизывают друг друга; один и тот же объект представляется в разных обликах. Полисемия произведения неизбежно проистекает из отсутствия иерархического порядка. «Борьба здесь идет за каждый образ, – пишет современный критик. – Ни один не может быть осмыслен до конца с одной точки зрения. Каждое осмысление открывает дверь другому и ни одно не может быть принято как окончательное»[1]. Критик, тем не менее, ошибается, когда, сталкиваясь с полисемией поэтического произведения, он приходит к выводу о неопределенной позиции, колебаниях и расплывчатости

[1] Д. Мирский. Проблема Пушкина. – «Литературное наследство», т. 16–18. М., 1934, с. 102.

мировоззрения его автора. Неоднозначность, или, более точно, множественность смыслов, есть базисный компонент поэтических произведений Пушкина, и было бы бесполезно искать какое-либо единообразное содержание в таком поэтическом объекте, как эхо. Именно с этим связан тот факт, что из поэтических произведений Пушкина критиками извлекается бесконечное число противоречивых суждений, характеризующих его политические, философские или религиозные взгляды, и положение не спасают никакие попытки объяснить эти противоречия деклассированным статусом поэта или тем обстоятельством, что он перерос свой собственный класс. Критики или порицают подобные идеологические «несообразности» в произведениях Пушкина, или же пытаются как-то оправдать эту «слабость», не замечая, однако, того, что именно благодаря этой удивительной семантической множественности поэт-мастер занял совершенно исключительное место в культуре всех времен и народов. Каждое поколение, каждый класс, каждое идеологическое течение привносит свою собственную шкалу ценностей в его творческое наследие, которое само по себе лишено оценочных суждений.

Ученый, рассматривающий любое стихотворение пушкинской лирики как «вещь в себе», обнаруживает идейные противоречия, отмечает идеологический перелом, произошедший в 1825 г., говорит о мятежных настроениях и последующей капитуляции поэта. Однако читатель, для которого Пушкин остается источником жизненной силы, хорошо понимает, что творчество поэта есть непрерывный процесс, и в особенности его лирика, от ранних лицейских стихов и до последних лирических набросков, однородна по своей символике. В самом деле, почти невозможно говорить о малых формах у Пушкина, ибо эти малые фрагменты срастаются воедино в монолитном произведении-жизни, на последних страницах которого возобновляются, развиваются и угасают образы первых страниц. Без осознания этой целостности невозможно постичь лирику Пушкина.

Некоторые связи между образами столь тесны, что достаточно в стихотворении появиться одному образу, как в сознании непременно всплывает второе звено ассоциативной цепи. Так, темам рабства, мятежа и свободы неизбежно соответствуют образы волн, потока, наводнения, ущелья, тюрьмы, клетки, Петра I и Наполеона, и подобная ассоциативная связь сохраняется даже в том случае, если предмет темы прямо не назван в стихотворении или снят автором по цензурным соображениям (например, в стихотворении «Кавказ»). При этом не следует упускать из виду, что навязчивая и неусыпная цензура является весьма существенным фактором в истории русской литературы (это в большой степени относится и к пушкинской поре), что способность к чтению между строк становится необычайно развитой у читающей публики, и в силу этого поэт охотно обращается к намекам и недомолвкам, то есть к «эзопову языку». Именно на фоне такого рода устойчивых ассоциативных связей читатель с особенной яркостью воспринимает те связи, которые допускают различные вариации. В композиционном отношении это напоминает нам традиционную народную комедию (commedia dell'arte), в которой возможности импровизации выступают особенно ярко на фоне устойчивых компонентов. И в пушкинской лирике постоянно повторяются различные противопоставления – покоя и движения, свободной воли и сдержанности, жизни и смерти, – при том что нас очаровывают и ошеломляют постоянные

причудливые изменения взаимоотношений между членами этих пар. Эти изменчивые отношения отражаются в непрерывной изменчивости мифа о Пушкине, которого один русский писатель (Достоевский) прославляет как вечное воплощение смирения, а другой (Валерий Брюсов) – столь же убедительно – как вечный символ революции. Именно это неуничтожаемое внутреннее напряжение мы и называем «бессмертием поэта».

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Крым, писал Пушкин незадолго до смерти (в письме к Н. Б. Голицыну 10 ноября 1836 г.), есть «колыбель моего Онегина». Поэт считал путешествие по Кавказу и Крыму, совершенное им в 1820 году с семьей генерала Раевского, счастливейшим временем своей жизни. Воспоминания о тайной, но незабываемой любви Пушкина к Марии Раевской обнаруживаются в его романе в стихах, причем не только в лирических отступлениях, но и в некоторых чертах Татьяны Лариной. В 1825 г., незадолго до восстания декабристов, Мария Раевская вышла замуж за князя Волконского, двадцатью годами ее старше, а впоследствии героически последовала за ним в Сибирь, куда он был сослан на каторгу за участие в восстании. Историки литературы нашли также черты сходства между Евгением Онегиным и братом Марии Александром Раевским, известным прототипом пушкинского «Демона», лирического стихотворения 1823 г. Живя у Раевских в Крыму, Пушкин увлекся произведениями Байрона, влияние которого на Пушкина постепенно угасает и окончательно преодолевается в «Евгении Онегине». На основе незавершенного лирического наброска «Таврида», посвященного крымской теме и датируемого 1822 г., Пушкин вырабатывает оригинальное строфическое построение, реализованное в первой главе «Евгения Онегина», над которой он начал работать в мае следующего года в Кишиневе.

В письмах он сообщает, что доволен началом новой поэмы, что, по его собственным словам, случается с ним довольно редко. Поэт настаивает на том, что это лучшее его произведение. Когда выходят в свет первые главы романа, их встречает исключительный успех. «4-я и 5-я песни Онегина составляют в Москве общий предмет разговоров, – сообщает «Московский Вестник», – и женщины, и девушки, и Литераторы, и светские люди, встретясь, начинают друг друга спрашивать: читали ли вы Онегина, как вам нравятся новые песни, какова Таня, какова Ольга, каков Ленский и т.д.» [«Московский Вестник», 1828 г., ч. VII, № 4 (статья NN)]. Аналогично писал один журнал в 1840 году: «Его читают во всех закоулках русской империи, во всех слоях русского общества. Всякий помнит наизусть несколько куплетов. Многие мысли поэта вошли в пословицу» [«Библиотека для чтения», 1840 г., т. 39]. Ведущие русские критики считали «Евгения Онегина» самой оригинальной книгой Пушкина, а знаменитый Белинский писал: «Оценить такое произведение значит –

R. Jakobson. Marginal Notes on «Eugene Onegin». – In: R. Jakobson. Selected Writings, V (On Verse, Its Masters and Explorers). The Hague–New York–Paris, Mouton Publishers, 1979, p. 287–293. Впервые опубликовано на чешском языке: Na okraj Eugena Onegina. – Vybrané spisy A. S. Puškina, II, ed. A. Bém and R. Jakobson. Praha, 1937, s. 257–264.

оценить самого поэта во всем объеме его творческой деятельности»[1]. И прославление и отрицание пушкинского творческого наследия опирается прежде всего на «Евгения Онегина». И даже если для новой символистской и послесимволистской эпохи «Онегин» и кажется более «историческим», «музейным» произведением, чем, скажем, более «современные» «Медный Всадник» и «Пиковая дама», все же остается в силе и по сей день утверждение одного из современников Пушкина: «Сном Татьяны восхищаются все – и охотники до бреду, и охотники до истины, и охотники до Поэзии» [«Московский Вестник», 1828 г., ч. VII, № 4 (статья NN)]. В этом душном и зловещем сне, созданном Пушкиным в те дни, когда грозный террор навис над заключенными декабристами, реальность бреда преображается в фантастическую поэзию, неожиданно и невероятно приближающую образ пылкой Татьяны к лирике сегодняшнего дня, а беглый эскиз ее ужасных видений удивительно близок современному живописному гротеску параноидного толка.

В марте 1824 г. Пушкин писал другу из тогдашнего места своего изгнания – Одессы: «...пишу пестрые строфы романтической поэмы – и беру уроки чистого афеизма» (письмо П. А. Вяземскому [?] от марта 1824 г.). Эта поэма, или «роман в стихах», и есть «Евгений Онегин». Что связывает его с романтизмом? В современных историко-литературных исследованиях справедливо подчеркивается, что движущей силой этого произведения является *ирония романтизма*, которая преподносит нам одну и ту же вещь с противоречивых точек зрения – то гротескно, то серьезно, то одновременно и гротескно и серьезно. Эта ирония есть отличительная черта проникнутого безнадежным скептицизмом героя, однако она выходит за рамки данной характеризующей функции и фактически окрашивает всю фабулу романа, как если бы мы глядели на нее глазами его героя. Современник поэта удачно сравнивал «Онегина» с музыкальным каприччио и справедливо указывал, что поэт «попеременно играет то умом, то чувством, то воображением, попеременно весел и задумчив, легкомыслен и глубок, насмешлив и чувствителен, едок и добродушен; – он не дает дремать ни одной из душевных наших способностей, и, не занимая каждой из них надолго, ни одной не утомляет» [«Сын Отечества», 1828 г., ч. 118, № 7]. Устранение жесткой системы ценностей, постоянное взаимопереплетение высоких и низких, а порою и иронических, суждений об одном и том же предмете стирают границу между торжественным и обычным, между трагическим и комическим. У Пушкина мы видим высочайшее искусство proprie communia dicere [говорить своими словами общеизвестное], восхищавшие Мериме и Тургенева, и в то же время искусство говорить просто о сложнейших вещах – ту особенность романа в стихах, которая очаровывала самого утонченного из русских романтических поэтов – Баратынского. Пушкинские языковые приемы производили впечатление случайного подбора естественных и даже небрежных слов и в то же время выбора обдуманного, выверенного, строгого.

Как справедливо отметил Белинский, в романе Пушкина отрицание похоже на любование. Так, несмотря на сатирическое отображение в романе русского общества – как городского, так и поместного, те критики, которые видели в нем желанный противовес сатирически направленной

[1] В. Г. Белинский. «Сочинения Александра Пушкина» (ред. Н. И. Мордовченко), Л., 1937, с. 385 [из «Статьи восьмой» о Пушкине – см. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7, М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 431].

литературе (А. В. Дружинин), отнюдь не ошибались. Действительно, даже сам поэт дает противоречивые ответы на вопрос о том, есть ли сатира в «Онегине». Элегические строки о кончине Ленского сменяются указанием другой возможности – предположительным счастливым концом, отрицанием бессмысленной смерти, картиной того славного будущего, которое, быть может, ожидало юного поэта; однако непосредственно вслед за этим рисуется противоположная альтернатива – постепенное духовное увядание Ленского. Благоговейный пафос предшествующего образа тем самым снимается, и трагическая смерть юноши получает некоторое оправдание. Высочайшая драма Онегина – его страстная любовь к Татьяне – представлена на двух уровнях, трагическом и фарсовом, между тем как роман сводится в конце к комической ситуации: поклонника застает супруг его возлюбленной. Действие романа на этом завершается, и в заключение перед читателем воспроизводятся два основных лирических мотива, проходящих через все произведение. Это, с одной стороны, идеальный образ Тани и в отдалении тень воспоминаний поэта, которые время от времени возникают на фоне этого образа; и, с другой стороны, это тема прошедшей, ничем невосполнимой юности. Эта тема пронизывает роман, и еще Герцен проницательно заметил, что Онегин убивает в Ленском свой юношеский идеал и что поздняя любовь Онегина к Татьяне – это лишь последняя трагическая греза невозвратимой юности. Образ юности и образ Татьяны составляют канву чистого лиризма в романе Пушкина.

Поэт-повествователь сознательно направляет внимание на стихотворный строй произведения: «...я теперь пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница» – так поясняет Пушкин (в письме к П. А. Вяземскому 4 ноября 1823 г.). И автор, и читатель, а также непосредственные действующие лица повествования – постоянные, активные характеры в «Евгении Онегине». Их взгляды на мир по-разному переплетаются, и это взаимопроникновение субъективных смыслов создает впечатление надличностной, олимпийской объективности произведения. Внутренние противоречия намеренно вводятся автором как особый компонент произведения, как признает в конце первой главы Пушкин в соответствии с поэтикой романтизма; допустимы и колебания смысла. Слишком жесткая определенность умертвила бы развитие поэмы; вместе с тем следовало усилить неясное впечатление свободного течения романа, лишенного строгого плана. В первоначальном предисловии к первой главе автор прямо высказывал сомнение в том, что поэма будет вообще когда-либо закончена.

По собственному расчету Пушкина, он работал над «Онегиным» семь лет, четыре месяца и семнадцать дней (с 9 мая 1823 г. по 25 сентября 1830 г.); окончательная редакция последней главы была готова еще через год. За этот период в жизни Пушкина и его друзей в Российской империи и в Европе произошло много событий. Его взгляды и кругозор существенно изменились. Изменилась и его концепция романа в стихах, его отношение к героям; фабула приняла новую форму и новые направления. С каждой новой главой «Онегина» менялся и возраст поэта, и все дальше оставалась позади утраченная юность. События его жизни стали динамикой его произведения; изменение во взглядах автора вызывало противоречия между отдельными частями романа, усиливало его жизненность. Чередование различных точек зрения на одну и ту же вещь полностью согласуется

с поэтикой Пушкина, и, таким образом, оказывается справедливым парадокс, проницательно подмеченный Белинским: самые недостатки «Евгения Онегина» составляют его величайшие достоинства [в «Статье восьмой» о Пушкине – см. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 431–432].

Каждый пушкинский образ столь гибок и многозначен и проявляет столь удивительные ассимилятивные свойства, что легко согласуется с самыми разнообразными контекстами. С этим связана и поистине изумительная способность Пушкина к поэтическому перевоплощению. Поэтому разные критики по-своему осмысляют черты автора «Онегина». В известных инвективах против «Онегина» Писарев утверждает, что Белинский любил того Пушкина, которого он сам создал; но можно с равным основанием сказать, что Писарев испытывал неприязнь к тому Пушкину, которого он сам сфабриковал, и то же самое можно повторить mutatis mutandis относительно любой попытки однобокой интерпретации творения Пушкина. Если мы вслед за внимательным Добролюбовым осознаем, что Пушкин вовсе не вкладывал в свои образы какой-то один смысл, то мы поймем тщетность бесконечных споров по поводу того, как интерпретировать смысловое многообразие романа эпистемологически – как богатство содержания или как отсутствие содержания – и как оценивать его этически – как нравственный урок или как проповедь безнравственности. Мы поймем, как «Евгений Онегин» может стать проявлением бессильного отчаяния для одного выдающегося писателя и выражением полного эпикурейства для другого и каким образом могли появиться такие противоречивые суждения о главном герое романа, как панегирик Белинского и порицание Писарева. Размышление Татьяны об Онегине в строфе XXIV седьмой главы, представляющее собой цепь противоречивых, полных сомнения вопросов, – выразительный пример пушкинской колеблющейся характеристики. Аналогичное раздвоение образа, которое, однако, оправдано эволюционно («Ужель та самая Татьяна...?», «Как изменилася Татьяна!»), отличает характеристику Татьяны в последней главе (строфы XX и XXVIII).

Либо такого рода *колеблющаяся характеристика* вызывает у читателя представление об уникальной, сложной, неповторимой индивидуальности, либо, если читатель привык к ясно очерченной обрисовке образов, у него складывается впечатление (здесь мы процитируем несколько пресловутых выражений, имевших хождение в критике пушкинского времени), что в романе «нет характеров» [«Атеней», 1828 г., ч. I, № 4, статья В.], «герой романа есть только связь описаний» [«Московский Телеграф», 1825 г., ч. 2, № 5, статья Н. А. Полевого], «характеристики бледны», «Онегин изображен не глубоко», «Татьяна лишена типичных черт» и т.п. Последующие попытки различных комментаторов осмыслить Онегина как тип приводили либо к выводам, которые по иронии судьбы противоречили друг другу, либо к таким парадоксальным формулировкам, как «типичное исключение». Именно предположение о том, что Онегин представляет прежде всего исторический тип, ведет к обычной ошибке, которую вслед за Герценом повторил известный историк Ключевский в отдельном очерке [«Предки Евгения Онегина»]. Онегинизм должен быть следствием неудачи декабрьского восстания 1825 г.; Онегин, – говорят критики, – это сломленный декабрист. Историко-литературные исследования показали, однако, что, в соответствии с некоторыми деталями романа,

его действие относится к первой половине 20-х годов, а завершается весной 1825 г. Более того, две трети общего объема «Евгения Онегина» были написаны до конца 1825 г. Как красноречиво свидетельствуют письма Рылеева и Бестужева к Пушкину, надлом Евгения был совершенно неприемлем и чужд будущим декабристам, равно как им были чужды холодная проповедь Онегина влюбленной Татьяне, изъявление любви «равнодушной княгине» и фактически все существование Онегина (здесь нельзя не согласиться с Герценом).

Попытки однозначной оценки социальной тенденции романа также были неудачны. Пушкин начал роман в эпоху бурных революций. Он сообщает об этом своим друзьям иносказательно (на случай полицейской проверки корреспонденции). Он пишет, что «захлебывается желчью» в своей новой поэме [в письме к А. И. Тургеневу 1 декабря 1823 г.] и что «если когда-нибудь она и будет напечатана, то, верно, не в Москве и не в Петербурге» (письмо к А. А. Бестужеву 8 февраля 1824 г.). Настроения безысходности, которые, в связи с усиливающейся реакцией в России и с поражениями революционного движения в Европе, охватывают Пушкина в период бессарабской ссылки, сначала ассоциируются с бунтом. Это наиболее ярко отражено в лирике Пушкина данного периода. Безысходность усиливается, поэт постепенно приспосабливается к цензуре, его бунт все в большей мере утаивается. В конце концов даже внешне безобидные фразы приобретают трагическую окраску в свете зловещих событий, связанных с декабрем 1825 г. В последней строфе романа цитата из Саади, которая не так давно казалась невинно-орнаментальной – «Иных уж нет, а те далече»[2], приобретала смысл воспоминания о казненных и томящихся в неволе декабристах, а смерть Ленского ассоциировалась с заточением его прототипа, поэта Кюхельбекера. Тема смирения усиливается с каждой главой и достигает кульминации в заключительных словах Татьяны:

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна[3].

В своей знаменитой речи о Пушкине Достоевский – в противоположность Белинскому – находит в этих словах не трагедию смирения перед жизнью, а апофеоз смирения, и он пытается обосновать его эстетически и распространить его на все творчество Пушкина. Однако тезис Татьяны повторяется вскоре после заключительной главы «Онегина» (завершенной в конце сентября 1830 г.) в прозе поэта – в повести «Метель» (октябрь 1830 г.) и в романе «Дубровский» (1832–1833) – как открытое, явное выражение смирения, и здесь уже невозможно применить интерпретацию Достоевского эстетически. Более того, этот мотив совершенно чужд творчеству молодого Пушкина: он открыто осмеивается в «Графе Нулине» (1825), а в поэме «Цыганы» (1823–1824), на которую ссылается Достоевский, дерзко осуждается именно тот, кто стремится к постоянной верности.

Если автор «Униженных и оскорбленных» хотел приписать произве-

[2] Ранее Пушкин использовал эту цитату из Саади в качестве эпиграфа к «Бахчисарайскому фонтану».

[3] Именно этот мотив безнадежного смирения Пушкин непосредственно связывает в «Путешествии Онегина» с признанием своего отступления от романтизма, которое некоторые советские критики по чистому недоразумению принимают за революционный элемент в творческом развитии поэта.

дению Пушкина смысл решительного предостережения против «фантастического» революционного действия, то и антипод Достоевского Писарев в своей полемике с Белинским склонен отстаивать ту же самую позицию: «Весь "Евгения Онегин" – не что иное, как яркая и блестящая апофеоза самого безотрадного и самого бессмысленного statu quo»[4]. Относительно недавно расшифрованные фрагменты еще одной главы романа раскрывают явную ошибочность этой тенденциозной, однобокой интерпретации. Эта глава, содержащая сжатый очерк революционной борьбы против реакции в России и в Европе, отвечала внутренней, духовной потребности поэта; о публикации столь оппозиционных, столь явно направленных против самодержавия мыслей нельзя было и думать, даже одно только распространение рукописи грозило бы поэту суровой карой. В октябре 1830 г., опасаясь обыска, он сжег ее и оставил лишь зашифрованную запись начальных строк некоторых строф:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда...

Восстание декабристов должно было составить основное содержание этой главы – ведь действие предшествующей главы заканчивается за несколько месяцев до восстания. Какую роль суждено было играть в нем Евгению? Суждено ли было Татьяне принять героический жребий княгини Марии Волконской? Здесь мы можем обратиться к знаменитым словам Достоевского о великой тайне, которую Пушкин унес с собой в могилу и которую мы без него разгадываем.

[4] Д. И. Писарев. Пушкин и Белинский (1865). – Полн. собр. соч. в 6 томах, 4-е изд., т. V (Санкт-Петербург, 1904), с. 63 [см. Д. И. Писарев. «Сочинения», т. 3. М., ГИХЛ, 1956, с. 357.]

R.C.

(заметки к «Альбому» Онегина)

«Дневник мечтаний и проказ», «Альбом» Онегина, написанный в 1827 г. для включения в седьмую главу романа, был изъят автором из сданного в печать текста. В альбоме, по словам Пушкина, мелькали «тайны письмена, отрывки, письма черновые, и, словом, искренний журнал...». Тайные французские письмена R.C. скрывают имя героини трех альбомных «отрывков» – пятого, шестого и девятого. Последний примыкает к онегинской строфе по общему числу четырнадцати строк и семи пар рифмующих слов, а также по архитектонике этих пар.

Вчера у В., оставя пир,
R.C. летела как зефир,
Не внемля жалобам и пеням,
А мы по лаковым ступеням
Летели шумною толпой
За одалиской молодой.
Последний звук последней речи
Я от нее поймать успел,
Я черным соболем одел
Ее блистающие плечи,
На кудри милой головы
Я шаль зеленую накинул,
Я пред Венерою Невы
Толпу влюбленную раздвинул.

Каково бы ни было число и расположение рифм, присущее отдельным разновидностям пушкинских четырнадцатистрочных строф, каждая в том или ином порядке отчетливо противополагает друг другу два сочетания различной длины, а именно из шести и восьми стихов (секстет и октет), причем внутри обоих сочетаний синтаксическая группировка строк наглядно отличается от развертки рифм, а контраст между секстетом и октетом отчетливо дает себя знать и в формальном, и в семантическом плане.

Как онегинская строфа, так и девятый альбомный отрывок содержат по одному четверостишию с «охватной» и одному с «перекрестной» рифмой, а сверх того, по три двустишия, каждое под собственной «смежной» рифмой. Три таких двустишия составляют первую часть, вступительный секстет девятого отрывка, между тем как его вторая часть (заключительный октет) слагается из двух четверостиший – на первом месте охватно-

Статья опубликована по-русски в: Roman Jakobson. Selected Writings, III. Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York, 1981, p. 348–355.

го, на втором перекрестного.

Рифмы углубляют различие между глаголами и склоняемыми формами. Слова каждой из обеих категорий рифмуют только между собой.

Сочетание трех двустиший в секстете всесторонне отличается от дальнейшей, замыкающей отрывок, пары четверостиший. Начальные шесть строк распадаются синтаксически на два трехстишия, каждое с финитным глаголом в первой части среднего стиха, а последующие восемь строк слагаются в четыре двустишия каждое с финитным глаголом в конце одного из стихов. В то время как в заключительном октете каждый финитный глагол либо непосредственно, либо путем инфинитивной конструкции сопровождается прямым дополнением ($_{7}$*звук...* $_{8}$*поймать успел;* $_{9}$*одел...* $_{10}$*плечи;* $_{12}$*шаль... накинул,* $_{14}$*Толпу... раздвинул*), финитные глаголы начального секстета ($_{2}$*летела,* $_{5}$*Летели*) лишены переходности, но первый из них окружен деепричастиями с беспредложными дополнениями прямым или косвенным ($_{1}$*оставя пир,* $_{3}$*Не внемля жалобам*). Во всем стихотворении общий репертуар финитных глаголов состоит из шести форм прошедшего времени, но в противоположность несовершенному виду обоих финитных глаголов секстета весь октет состоит из глаголов совершенного вида. На протяжении всего девятого отрывка финитный глагол следует за подлежащим либо непосредственно, либо с тем или иным промежутком. Из общего числа шести подлежащих два принадлежат секстету, а четыре октету.

В стихах октета сказуемому всегда непосредственно и в границах той же строки предшествует подлежащее или прямое дополнение. В октете каждое из четырех двустиший содержит по одному местоименному номинативу, финитному глаголу, прямому дополнению (беспредложному аккузативу), косвенному дополнению (в иных падежах без предлога или в любом падеже с предлогом), приименному генитиву и прилагательному определению при прямом дополнении. Место каждой из этих форм обусловлено неуклонными правилами.

Подлежащим во всем октете неизменно служит местоимение первого лица единственного числа, занимающее начальный слог в обеих внутренних строках каждого из двух четверостиший, т.е. $_{8}$; $_{9}$, $_{12}$, $_{13}$*Я*.

Финитный глагол сказуемого заполняет вторую рифму каждого из двух четверостиший ($_{8}$*успел* – $_{9}$*одел,* $_{12}$*накинул* – $_{14}$*раздвинул*).

Напротив, приименной генитив прикреплен к строкам, несущим первую рифму каждого из двух четверостиший, и во всех трех примерах именного, постпозитивного генитива таковой непосредственно заполняет рифму, а в случае местоименного, препозитивного генитива рифму несет управляющее именное дополнение: $_{7}$*звук последней речи*, но $_{10}$*Ее* (местоимение!) *блистающие плечи;* $_{11}$*На кудри милой головы* – $_{13}$*пред Венерою Невы.*

Прямое дополнение прикреплено к строкам обеих крайних, т.е. женских, рифм октета и непосредственно соседствует со своим определением: в строках первой рифмы октета оно следует за определением, а в строках последней рифмы октета предшествует определению ($_{7}$*Последний звук* – $_{10}$*блистающие плечи,* $_{12}$*шаль зеленую* – $_{14}$*Толпу влюбленную*).

Напротив, косвенное дополнение принадлежит мужским, т.е. внутренним, строкам октета с инструменталом в предпоследней строке каждого четверостишия ($_{8}$*от нее* – $_{9}$*соболем,* $_{11}$*На кудри* – $_{13}$*пред Венерою*).

Структура стиха подчеркивает строфическую архитектонику девя-

того отрывка. Две особенности отличают начальный стих секстета и октета от других строк: четкое совпадение между всеми четырьмя иктами и словесными ударениями: $_1$*Вчера́ у В.* [бэ], *оста́вя пи́р* – $_7$*После́дний зву́к после́дней ре́чи*; наличие словораздела перед последним иктом: $_1$*пи́р*, $_7$*ре́чи* (повторенное только один раз, в ответном слове рифмы $_{10}$*плечи*). Первый стих начального секстета выделяется зиянием по обе стороны стопы ($_1$*Вчера |у В.,| оставя...*), которому лишь отчасти соответствует зияние внутри первой стопы в последней строке секстета – $_6$*За одали́ской* – и в конце следующего предложения – $_8$*Я от нее*. Художественную значимость зияний в пушкинских стихах ярко освещают такие характерные примеры, как *Кипит в бокалЕ Опененном / АИ холодная струя.*

Показательна разверстка ударных гласных в рифмовке девятого отрывка. Двум *о́* в рифме $_5$*толпо́й* – $_6$*молодо́й* непосредственно противоположены в секстете два ударных *е́* ($_3$*пе́ням* – $_4$*ступе́ням*), а в октете – серия четырех *е́* ($_7$*ре́чи* – $_8$*успе́л* – $_9$*оде́л* – $_{10}$*пле́чи*), а рядом соответственно два ударных *и́* в начальной рифме секстета ($_1$*пи́р* – $_2$*зефи́р*) и серия четырех *и́* в конечных рифмах октета ($_{11}$*головы́* – $_{12}$*наки́нул* – $_{13}$*Невы́* – $_{14}$*раздви́нул*) в подспорье сравнению двух крайних этапов драматической интриги девятого отрывка.

Повторы согласных отчетливо сплачивают текст в пределах строки или смежных строк, как, например: $_3$*внемля – пеням;* $_4$*по лаковым* – $_5$*Летели – толпой;* $_6$*одалиской – молодой* – $_7$*Последний (ей)* (дважды) – $_8$*успел;* $_9$*соболем* – $_{10}$*блистающие – плечи;* $_{11}$*На кудри* – $_{12}$*накинул;* $_{13}$*пред Венерою – Невы* – $_{14}$*раздвинул.*

Начальный образ, своеволие героини, не внемлющей укорам толпы, сопоставлен с конечной картиной толпы, своевольно раздвинутой героем, и обе грани альбомного фрагмента тесно связаны в звуковом плане: $_3$*Не внемля... пеням* (н.вн.мл. п.н.м) – $_{13}$*пред Венерою Невы...* $_{14}$*раздвинул* (п..дв.н.....н.в. ... дв.н.л). Нельзя не уловить каламбурное сочетание поэтических зарисовок убегающей и настигнутой героини: $_6$*За одалиской* – $_9$*соболем одел.*

В восьмой главе пушкинского романа рассказ строфы XXX о Евгении и Татьяне – «За ней он гонится как тень» – текстуально откликается на череду мотивов девятого альбомного отрывка, но притом история сомнительных побед Онегина намеренно приглушает насыщенность звуковой и семантической оркестровки своего сжатого первоисточника: «Ума *не внемля* строгим пеням, ...ей *накинет*/Боа пушистый *на плечо...* или *раздвинет/Пред* нею пестрый полк ливрей».

Прошедшее время – таков общий признак всех шести финитных глаголов девятого отрывка, точнее говоря, время непосредственно прошедшее, как подсказывает первая строка своей деепричастной формой $_1$*оставя* и наречием $_1$*Вчера* (ср. то же начальное словцо в отрывке шестом и в варианте пятого). Финитные глаголы секстета и октета различаются по виду – несовершенному в первой части, совершенному во второй.

Финитные глаголы октета лексически пестры, но связаны с одним и тем же подлежащим *я*; напротив, в секстете глагол оснащен одной и той же основой, но двумя различными грамматическими окончаниями, знаменующими разницу в числе, сперва единственном, отнесенном к героине ($_2$*R.C. летела*), а далее множественном по адресу толпы, летящей вслед за R.C. и охарактеризованной местоименным подлежащим: $_4$*мы...* $_5$*Летели.*

Слуховые восприятия – жалобы, пени, шум толпы – сопровождают

путь невнемлющей беглянки, сменяясь в самом центре отрывка (стихи седьмой и восьмой) «звуком» ее «последней речи», где звук – pars pro toto речи, а пойманная «от нее» речь в свою очередь знаменует pars pro toto беглянки.

Стремительная игра соотношений между частями (синекдохами) и целым, между метонимическими смежностями и расстояниями, или – в плане динамическом – между приближением и удалением, а также между метафорическими сходствами и контрастами, – такова семантическая канва всего девятого отрывка.

Фраза $_{9}$*Я черным соболем одел* $_{10}$*Ее блистающие плечи* одновременно вскрывает метафорику цветового контраста и метонимическое сближение соболя с плечами, а также синекдохическую связь между боа и зверем, ее плечами и ею. Невольно вспоминается драматический диалог в конце хлебниковской «Маркизы Дэзес»:

Маркиза. Я бегу. Но я не могу. Жестокий! что ты сделал!..

Спутник. На нас надвигается уж что-то. Мы прирастаем к полу. Мы делаемся единое с его камнем. Но зато звери ожили. Твой соболь поднял головку и жадным взором смотрит на обнаженное плечо. Прощай!

Если главным, прямым дополнением оставались $_{10}$*Ее блистающие плечи*, то в следующем двустишии эта иерархия опрокидывается: $_{11}$*На кудри милой головы* $_{12}$*Я шаль зеленую накинул*. Антитеза грамматических чисел остается в силе: соболь и шаль параллельно противопоставлены плечам и кудрям. Но метонимический покров ныне становится прямым дополнением (*Я шаль зеленую*) в знак возросшего внимания к вмешательству героя, причем в двойном плане синекдох – кудри, голова – сама владелица головы – она – временно исчезает из контекста.

Эта вереница чередующихся фокусов восприятия словно напрашивается на передачу в метких терминах киносценария.

Последнюю метаморфозу вносят уверенные заключительные строки. Недавнее могучее целое, *шумною толпой* летевшее по лаковым ступеням и включавшее особь «я» в общий круг, именуемый «мы», утрачивает первое лицо, мало того, оно покоряется первому лицу. $_{13}$*Я...* $_{14}$*Толпу... раздвинул*, открывая себе и одалиске, возведенной в богиню, Венеру Невы, предзнаменование совместного исхода взамен сцен *последней речи* и, казалось бы, прощального облачения.

Пятый отрывок альбома, первый из трех с инициалами, насчитывает восемь строк: посередине четверостишие с охватной рифмовкой, а по бокам две пары стихов, каждая под смежной рифмой.

Шестого был у В. на бале.
Довольно пусто было в зале;
R.C. как ангел хороша:
Какая вольность в обхожденье,
В улыбке, в томном глаз движенье
Какая нега и душа!
Она сказала (nota bene),
Что завтра едет к Селимене.

Центральное четверостишие звучит нарочито альбомным мадригалом с полной безглагольностью, с переходом от уподобительного союза $_3$*как* к двукратному восклицательному $_4$, $_6$*Какая* в сопровождении локативов, сперва в постпозитивном, а вторично в препозитивном положении как раз по обе стороны двух половинок восьмистрочного текста. Первый стих второй половинки отвечает последнему стиху первой половинки схожим сочетанием трех междусловесных согласных ($_4$*вольноСТЬ В обхожденье* – $_5$*глаЗ ДВиженье*), причем *вольность* шутливо сопоставлена с предуведомлением $_2$*Довольно пусто*. Границы мадригального четверостишия в свою очередь подчеркнуты звуковым соответствием: $_3$*как ангел* – $_6$*Какая нега.*

Отрывок избегает глаголов действия: формы $_1$*был* и $_2$*было* принадлежат не лексике, а грамматике глагола бытия, уступая к тому же в третьем стихе нулевой форме связки. Verbum dicendi, перфективная форма $_7$*Она сказала*, под стать «последнему звуку последней речи», пойманному от R.C. в девятом отрывке, открывает место глаголу *едет* в беспризнаковом времени беспризнакового вида. Оба двустишия связывают начало с концом всего октета, прибегая к четким повторам с эффектным конфликтом между русской и западной трактовкой согласных перед /e/: $_1$*был у В. на бале* – $_7$*Она сказала* (nota bene): $_2$*в зале* – $_7$*сказала* – $_8$*завтра.*

Наконец, шестой отрывок альбома, с теми же инициалами R.C., составляет три четверостишия: 1) начальное под перекрестной рифмой, 2) центральное, разделяющее с пятым и с десятым отрывками серединное место рифмы охватной и, наконец, 3) заключительное, сложенное из двустиший под смежными рифмами.

Вечор сказала мне R.C.:
Давно желала я вас видеть.
Зачем? – мне говорили все,
Что я вас буду ненавидеть.
За что? – за резкий разговор,
За легкомысленное мненье
О всем; за колкое презренье
Ко всем; однако ж это вздор.
Вы надо мной смеяться властны,
Но вы совсем не так опасны;
И знали ль вы до сей поры,
Что просто – очень вы добры?

В каждом из трех приведенных отрывков подлежащим служат либо инициалы R.C. (в одной из трех первых строк текста), либо местоимения. В частности, шестой отрывок заключает восемь местоименных подлежащих, из них семь на протяжении двух четверостиший, первого и третьего, насчитывающих соответственно пять финитных глаголов и три прилагательных в предикативной форме ($_9$*Вы... властны;* $_{10}$*вы... не так опасны;* $_{12}$*вы добры*).

Речь R.C., которую вводит первый стих шестого отрывка, занимает весь его дальнейший текст. Она обращена к предполагаемому автору альбомной записи и как бы антиципирует местами мнимые его вопросы

($_3$*Зачем?* – $_5$*За что?*). Местоимение первого лица, в начальной строке отнесенное героиней к герою ($_1$*сказала мне*), далее переносится на героиню, в то время как местоимение второго лица достается на долю героя ($_2$*желала я вас видеть,* $_3$*мне говорили все,* $_4$*Что я вас буду ненавидеть*). Своего рода апология, которой «Онегин в дни свои младые», т.е. предполагаемый автор «Альбома», удосужился со стороны R.C., проявляется, между прочим, в той восходящей линии, которой следует местоимение *вы* от стиха к стиху третьей строфы: $_9$*Вы надо мной...* – $_{10}$*Но вы совсем...* – $_{11}$*И знали ль вы...* – $_{12}$*Что просто – очень вы добры?* К обширной игре местоименных форм приобщены адвербиальные формы: друг с другом сопоставляются слова и словосочетания $_3$*Зачем?* и $_5$*За что?* или $_7$*О всём,* $_8$*Ко всем* и $_{10}$*совсем*; мало того, поэтическая этимология сближает просто созвучные компоненты двух сочетаний: $_3$*мне говорили все* и $_{6-7}$*мненье о всём.*

В стихосложении шестого отрывка поражает словораздел непосредственно вслед за ударением на втором слоге стиха, повторяемый в восьми строках из двенадцати: $_1$*Вечóр* – $_2$*Давнó* – $_3$*Зачéм?* – $_4$*Что я́* и т.п. Интересно, что в каждом из трех тематически сродных отрывков «Альбома» словоразделы отличаются своим особым, привилегированным местом, притом единственно превышающим половину всех строк отрывка: словораздел в пятом отрывке следует за пятым слогом семи из восьми строк, в шестом отрывке он следует за вторым слогом восьми из двенадцати строк, а в девятом отрывке – за шестым слогом девяти из четырнадцати строк. Это различие в ритмических контурах трех отрывков может быть сопоставлено с их несходной стилистической окраской: шаловливо-назидательному пошибу шестого отрывка противостоит, во-первых, салонно-мадригальный слог отрывка пятого, а во-вторых, драматические перипетии внезапного бегства «одалиски молодой».

ПУШКИН В СВЕТЕ РЕАЛИЗМА

Мертвые молчат. Не прошло и семи лет после самоубийства Маяковского, а живое лицо поэта уже все настойчивее превращается в иконописное изображение, для которого портретное сходство с оригиналом не имеет никакого значения. Из поэта делают верного почитателя классики, сколько бы он ни выражал явную неприязнь к любой музейной вещи, к любому преклонению перед мертвыми и перед всем, что кануло в прошлое. Приверженность идее прочной семьи и морали приписывается убежденному бунтарю, который яростно отвергал все, что отдает семейными устоями и Десятью заповедями, и утверждал в своей страстной проповеди, что именно прелюбодей и нераскаявшийся убийца первыми войдут в царство небесное. Художник, сражавшийся с канонами в языке и стихосложении, фанатично мечтавший о будущей революции духа и настаивавший на том, что искусство не должно приспосабливаться к действительности, но обязано опережать ее и насильственно влечь ее за собой, в настоящее время окован цепями реализма. Маяковскому был знаком такой посмертный жребий:

Что
против – Пушкину иметь?
Его кулак
навек закован
в спокойную к обиде медь.

Сам Пушкин также не питал никаких иллюзий на этот счет. В программном предисловии к первому изданию «Бахчисарайского фонтана» мы читаем:

«...Цветы... яркой и свежей поэзии потускнеют от кабинетной пыли и закоптятся от лампадного чада комментаторов, антиквариев, схоластиков; прибавим, если только в будущих столетиях найдутся люди, живущие чужим умом и кои, подобно вампирам, роются в гробах, гложут и жуют мертвых, не забывая при том кусать и живых...»[1]

R. J a k o b s o n. Puškin in a Realistic Light. – In: R. J a k o b s o n. Puškin and His Sculptural Myth. (De proprietatibus litterarum, Series Practica 116). The Hague–Paris, Mouton, 1975, p. 63–67. Первоначально статья была опубликована на чешском языке: Puškin v realistickém světle. – In: «Program D³⁷» (Jan. 26, 1937), s. 133–136.

[1] Это предисловие, озаглавленное «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», было написано П. А. Вяземским и опубликовано вместе с «Бахчисарайским фонтаном» по просьбе Пушкина [см. В я з е м с к и й П. А. Сочинения в 2-х томах, т. 2. М., 1982, с. 94–100]. То, что поэт искренне соглашался со взглядами, выраженными в этом предисловии, очевидно из следующих строк его письма к Вяземскому от апреля 1824 г.: «Сейчас возвратился из Кишинева и нахожу письма, посылки и "Бахчисарай". Не знаю, как тебя благодарить; "Разговор" прелесть, как мысли, так и блистательный образ их выражения. Суждения неоспоримы».

Поэтому следует не удивляться, а прислушаться к этим словам. Считается, что Пушкин – родоначальник современного реализма, и догма реализма сегодняшнего едва ли приложима к Пушкину. Ведь не учитывается то обстоятельство, что Пушкин упорно отрекался от реализма:

> «Мы все еще повторяем, что *прекрасное* есть подражание изящной природе... Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных?.. Правдоподобие все еще полагается главным условием и основанием драматического искусства. Что если докажут нам, что самая сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие?.. В оде, в элегии можем думать, что поэт изображал свои настоящие чувствования в настоящих обстоятельствах. Но где правдоподобие в здании, разделенном на две части, из коих одна наполнена зрителями etc.» – «... две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках» [ПСС, VII, 211–212; X, 162].

Пушкин подчеркивает, что правдоподобие есть невозможное требование также в языке сцены, во временнóм и пространственном колорите драмы.

Иррациональные, алогичные элементы современной поэзии часто ниспровергаются с помощью патетических ссылок на Пушкина. Однако Пушкин говорил, что отнюдь не всякая бессмыслица должна безоговорочно осуждаться, ибо часто она проистекает «от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения» [ПСС, VII, 56]. Мало найдется поэтов, в творчестве которых мечта и безумство составляли бы столь явную движущую силу, как у Пушкина. С этим тесно связана другая поразительная черта его поэтики: Пушкин постоянно проецирует поэтические тропы на поэтическую реальность, в результате чего объекты, составляющие «содержание» поэтического произведения, оказываются фактически непосредственно связанными друг с другом отношениями смежности, сходства и контраста. Метонимические и метафорические отношения тем самым материализуются. Связь между этим формальным приемом, пушкинским фетишизмом и общеизвестным суеверием поэта совершенно удивительна, хотя мы и не настаиваем здесь на причинной связи.

Поборники традиционных стилей в искусстве апеллируют к Пушкину, тогда как сам Пушкин ратовал именно за искоренение всяческих художественных канонов во имя искусства, осуждая «механические формы, давно застывшие и всем известные». Они провозглашают: Назад к пушкинскому стиху! Они превозносят его гладкость и плавность. Однако для Пушкина вопрос состоял в «удовольствии от преодоленной трудности». В свое время стих «Евгения Онегина» представлял собою подлинное новаторство в русском стихосложении; в настоящее время он всего-навсего удобный стереотип. Все же Пушкин не остановился на достигнутом и провозгласил: «мальчикам в забаву / Пора б его оставить»; он обращается к усложненной форме, напоминающей ему «тряский бег» на телеге по мерзлой пашне («Все кажется мне, будто в тряском беге / По мерзлой пашне мчусь я на телеге»[2]). Он писал свои драмы в стихотворной форме, против которой дирекция Императорских театров протестовала в особом указе и которая была камнем преткновения для целого поколения русских актеров. В стихотворных произведениях фольклорного

[2] Эта и предшествующая цитаты – из поэмы «Домик в Коломне».

характера он стремился к новым реформам стихосложения; некоторые из них были осуществлены только в поэзии Блока, а другие (предвосхищенные в стихе «Сказки о попе и о работнике его Балде») – только в творчестве Маяковского.

Пресловутая кампания против формализма (или, если угодно, кампания против пресловутого формализма) ведется с постоянным обращением к имени Пушкина. Возможно, здесь достаточно привести только одну цитату из Пушкина: «Если вместо *формы* стихотворения будем брать за основание только *дух*, в котором оно писано, то никогда не выпутаемся из определений» [ПСС, VII, 33]. Сейчас восхищенно говорят, что Пушкин, непредвзято и всесторонне освоив мировое культурное наследие, умел черпать мотивы для своего творчества из разных исторических эпох и национальных культур. В действительности, однако, в нем ни тени эклектизма; он может быть высокомерно несправедлив и невнимателен. Например, в современной ему французской литературе, которую он превосходно знал, он не признает Стендаля и Бальзака, но увлекается некоторыми второстепенными писателями. Верно, что он обращался к богатому и разнообразному материалу, однако его техника есть техника коллажа, а коллаж не позволяет говорить о пространственной или временнóй чистоте. Чудесные пушкинские «Песни западных славян» проистекали из слабого знания Пушкиным сербского языка, из поэтической мистификации Проспера Мериме и из русского фольклора. В данном случае, впрочем, техника коллажа не является необходимым паллиативом; у Пушкина она носит явно намеренный характер. Поэтому, несмотря на превосходное знание отечественной народной поэзии, Пушкин черпает темы для своих ориентированных на фольклор сказок отнюдь не из этой традиции, но из творчества Ирвинга и братьев Гримм.

Современная мораль постоянно обращается к авторитету великого поэта; тогда пусть она ответит на его вопрос: «Не странно ли в [нашем] веке воскрешать чопорность и лицемерие, осмеянные некогда Молиером, и обходиться с публикой, как взрослые люди обходятся с детьми; не дозволять ей читать книги, которыми сами наслаждаетесь, и впопад и невпопад ко всякой всячине приклеивать нравоучение» [ПСС, VII, 210]. Ведь именно Пушкин явно стремился к гротескному изображению и пародированию различных освященных традицией национальных и общественных запретов и причудливо соединял трагические и комические элементы.

Биографию Пушкина приходится существенно урезать для школьных учебников, но и из его произведений извлекать заповеди морали ничуть не легче, чем из его биографии. Драма – это поэтический жанр, в котором традиция наиболее четко отличает свет от тьмы, но пушкинская драма не скована моральными догмами. Она как бы говорит нам, что не дело поэта – учить, дозволять или осуждать. Читатель или зритель сочувствует тому, кто в данный момент произносит свой монолог. В «Борисе Годунове» необузданное честолюбие составляет побудительный мотив почти всех действующих лиц: дерзкий лжец Самозванец соперничает с Годуновым – убийцей невинного младенца, а льстивые, вероломные, малодушные бояре раболепствуют перед тем и другим. Критики находили положительное начало в народе, однако народ рабски выполняет приказы, идущие сверху... В качестве добродетельного персонажа указывают также летописца Пимена; однако в драме прямо говорится о его нравственной аморфности: «Спокойно зрит на правых и виновных, / Добру и злу вни-

мая равнодушно, / Не ведая ни жалости, ни гнева». Пушкин избегает моральных оценок в своих драмах и поэмах, что совершенно аналогично позиции Пимена, и это защищает от читательского порицания завистника и убийцу в пьесе «Моцарт и Сальери», закоренелого скрягу в «Скупом рыцаре», царя Петра, жестокого и безучастного к судьбе человека, и жалкого обывателя Евгения в «Медном Всаднике». В концепции современных поборников реализма Пушкин каким-то «волшебным» диалектическим поворотом превращается в фигуру, далекую от исторической реальности.

РАСКОВАННЫЙ ПУШКИН

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Странным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию;
Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом... Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость:
Оставим это, – сделайте мне милость!

Вот две странные строфы из пушкинского «Домика в Коломне»... Это неожиданное змеиное шипение посреди веселой болтовни в шутливой поэме о любовнике, переодетом в кухарку, это тревожное признание поэта, которое прорывается в целом ряде его произведений в виде недомолвок и намеков, для тех, кого волнует творчество поэта, слишком важно, чтобы остаться незамеченным.

Хорошо известно, что произведения Пушкина уродовались и искажались царской цензурой. Всю свою жизнь поэт вел с ней изнурительную борьбу – то в резких выражениях разоблачает деспотизм цензора («Угрюмый сторож муз, гонитель давний мой ... глупец и трус» – из «Послания цензору»); то требует от него уступок; то пытается обмануть его бдительность искусным притворством; то упорно стремится отстоять строку за строкой от «суки цензуры», по его собственному выражению (в письме П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.). Достаточно вспомнить, что Николай I, который через шефа жандармов генерала Бенкендорфа осуществлял личную цензуру произведений поэта, не только в течение пяти лет не давал согласия на публикацию драмы «Борис Годунов», но и потребовал от поэта с нужным очищением переделать ее в исторический роман или повесть в духе Вальтера Скотта. Эпохальная драма, художественную своевременность которой автор столь явно подчеркивал и с которой он связывал надежды на духовное возрождение русского театра, ждала публика-

R. Jakobson. Puškin Unrestrained. – In: R. Jakobson. Puškin and His Sculputral Myth. (De proprietatibus litterarum, Series Practica 116). The Hague–Paris, Mouton, 1975, p. 68–75. Впервые опубликовано на чешском языке: Nespoutaný Puškin. – In: «Lidové noviny» (Feb. 14, 1937).

ции несколько лет. Лишь после того, как помолвка поэта явилась для царя гарантией его смиренного и кроткого поведения, «Борис Годунов» мог выйти из печати, хотя и с серьезными цензурными купюрами; однако еще почти в течение полувека драма не была разрешена к постановке на сцене, пока не притупилась ее художественная острота. Сокращения, сделанные царем в «Медном Всаднике», вершинном произведении пушкинской эпической поэзии, были столь пагубны, что поэт оставил мысль о публикации этой поэмы, хотя такое решение было чревато ухудшением его и без того неблагоприятного материального положения.

В современных изданиях творческого наследия поэта публикуется, разумеется, все, что было некогда изъято цензурой, устраняются также все цензурные исправления и замены. Однако чем глубже входим мы в мир пушкинского творчества, тем настойчивее возникает вопрос, правомерна ли безоговорочная ориентация издателей и комментаторов Пушкина на последнюю авторскую редакцию. Как бы ни протестовали мы против докучного вмешательства цензуры в пушкинское слово, ущерб нельзя объяснить одной лишь свирепостью цензорского красного карандаша. Зная об этом вредоносном карандаше, поэт, как известно, старался заранее умиротворить его: он осуществлял свою собственную *превентивную цензуру*. Всякий, кто имел дело с пушкинскими рукописями и прослеживал творческую историю его отдельных стихов, знает, сколь часто в процессе создания и совершенствования произведений поэт постепенно смягчал или вычеркивал те места, которые могли шокировать официальную цензуру или общественные круги. «Я выбросил, – пишет он другу, – то, что цензура выбросила б и без меня, и то, что не хотел выставить перед публикою» (из упомянутого выше письма П. А. Вяземскому). Да, он знал, как держать на привязи слова и образы.

Но что же привлекает и очаровывает современного читателя в Пушкине? Разумеется, не моменты слабости, покорности и повиновения цензуре и цензорам, притеснявшим его. Не вынужденные компромиссы с царем Николаем I, который, по словам поэта, превосходно знал, как «опутывать его своей благосклонностью», который учредил надзор за ним, запугивал, сковывал его, лишая всякой свободы. Современному читателю в Пушкине гораздо ближе гордые, мятежные мечты, неподвластные ни царю, ни времени, и среди них самыми зажигательными, самыми оригинальными и глубокими выглядят подчас те, которые не предназначались на съеденье цензуре и «презрели печать» (как принято говорить по-русски), – эти «бессмысленные мечты», которые поэт, дабы не прослыть извергом, держал в секрете от товарища и даже от самого себя, как нам сообщают октавы «Домика в Коломне». Таким образом, особую значимость для нас приобретают пушкинские наброски и отрывки, его смелые письма к друзьям в стихах и в прозе, его заметки для себя и поэтические зарисовки, которые он не намеревался публиковать.

К ним, напрмер, принадлежит одно стихотворение, довольно характерно отражающее мысли и мечты молодого Пушкина, – это послание В. Л. Давыдову, другу Пушкина, одному из самых активных членов тайного Южного общества. Оно было написано в Кишиневе в 1821 г. перед пасхой и в сжатой форме излагает местные новости и события в мире – тяжелое, зависимое положение ссыльного Пушкина, смерть митрополита Гавриила, неудачи революционного движения на Западе, надежды на революцию в России, поддержанные общением с будущими декабрис-

тами, в особенности с их ведущим представителем П. И. Пестелем, умом и обаянием которого поэт был восхищен. После декабрьского восстания 1825 г. Давыдов, выданный пресловутым генералом Виттом, был арестован и отправлен в Петербург. Пестель вскоре был повешен в числе пяти известных декабристов. Вот вторая часть пушкинского послания:

На этих днях, среди собора,
Митрополит, седой обжора,
Перед обедом невзначай
Велел жить долго всей России
И с сыном птички и Марии
Пошел христосоваться в рай...
Я стал умен, я лицемерю –
Пощусь, молюсь и твердо верю,
Что бог простит мои грехи,
Как государь мои стихи.
Говеет Инзов, и намедни
Я променял парнасски бредни
И лиру, грешный дар судьбы,
На часослов и на обедни,
Да на сушеные грибы.
Однако ж гордый мой рассудок
Мое раскаянье бранит,
А мой ненабожный желудок
«Помилуй, братец, – говорит, –
Еще когда бы кровь Христова
Была хоть, например, лафит...
Иль кло-д-вуже, тогда б ни слова,
А то – подумай, как смешно! –
С водой молдавское вино».
Но я молюсь и воздыхаю...
Крещусь, не внемлю сатане...
И все невольно вспоминаю,
Давыдов, о твоем вине...

Вот эвхаристия другая,
Когда и ты, и милый брат,
Перед камином надевая
Демократический халат,
Спасенья чашу наполняли
Беспенной, мерзлою струей
И за здоровье *тех* и *той*
До дна, до капли выпивали!..
Но *те* в Неаполе шалят,
А *та* едва ли там воскреснет...
Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.
Ужель надежды луч исчез?
Но нет, мы счастьем насладимся,
Кровавой чаши причастимся –
И я скажу: Христос воскрес.

Вынужденное участие в посте и набожные ритуалы вызвали у поэта острую реакцию – не только в послании к Давыдову и в гротескной карикатуре на молящийся народ в Кишиневе, но и в большой лиро-эпической поэме (более пятисот строк), богохульной «Гавриилиаде», представляющей один из наиболее ярких образчиков пушкинского поэтического эротизма и иронии. Вот небольшой пример:

О милый друг! кому я посвятил
Мой первый сон надежды и желанья,
Красавица, которой был я мил,
Простишь ли мне мои воспоминанья?
Мои грехи, забавы юных дней,
Те вечера, когда в семье твоей,
При матери докучливой и строгой
Тебя томил я тайною тревогой
И просветил невинные красы?
Я научил послушливую руку
Обманывать печальную разлуку
И услаждать безмолвные часы,
Бессоницы девическую муку.
Но молодость утрачена твоя,
От бледных уст улыбка отлетела.
Твоя краса во цвете помертвела...
Простишь ли мне, о милая моя!

Разумеется, «Гавриилиада» не предназначалась для печати, но относилась к ряду тех многочисленных поэтических шалостей молодого Пушкина, которые, по его собственному выражению, в рукописях «без подписи твоей [цензора] разгуливают в свете» («Послание цензору»). Не без душевных колебаний поэт сожалел о популярности своих вольнодумных «опасных стихов». Друзья постоянно советовали ему не тратить времени и чернил на «рукописные стихи». В 1828 г., когда полиция наткнулась на списки «Гавриилиады», Пушкину всерьез угрожала ссылка в Сибирь, и ему под клятвой пришлось отрицать свое авторство. Он перестал писать стихи для нелегального распространения, но фактически всю свою жизнь он писал такие произведения – вернее, делал наброски произведений, которые apriori не подлежали цензуре, а писались «в стол» или же для потомков. Вот один из подобных тайных набросков:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?
Чей жезл волшебный поразил
Во мне надежду, скорбь и радость
И душу бурную и младость
Дремотой лени усыпил?
Взыграйте, ветры, взройте воды,
Разрушьте гибельный оплот.
Где ты, гроза – символ свободы?
Промчись поверх невольных вод.

Переводы Пушкина на иностранные языки обычно опираются на так называемый канонический текст пушкинских произведений; однако перед переводчиком встает и другая задача: освоить наиболее характерные для Пушкина наброски и фрагменты. Вероятно, в будущих переводах стихов, предназначавшихся Пушкиным для публикации, появится возможность снять раздражающий глянец авторской самоцензуры, осторожно учитывая его исходные побуждения. Подобные попытки, конечно, рискованны, но само дело заслуживает усилий. Как заиграли свежими, яркими красками стихи гениального Тютчева, когда они были освобождены от сглаживающих исправлений Тургенева, или музыка Мусоргского. освобожденная от шаблонных аранжировок Римского-Корсакова! Мы не должны изменять Пушкину как поэту-борцу во имя Пушкина – цензора собственных произведений. Разумеется, я имею в виду не только его уступки политической и моральной цензуре, ибо, если рассматривать формальную сторону пушкинских экспромтов и набросков, то они производят подчас большее впечатление на современного читателя, чем его некоторые законченные и отделанные вещи. Наша столь далекая от классицизма эпоха не проявляет особого интереса к безукоризненно отделанным произведениям искусства, по сравнению с которыми спонтанный или даже почти случайный штрих нам нередко представляется более выразительным.

В этом отношении весьма примечателен пример инсценировки «Евгения Онегина» Э. Ф. Бурианом[1]. В настоящее время нас подчас больше восхищают предварительные эскизы мастеров старой живописи, чем их прославленные большие полотна. Приспособление к вкусам тогдашней публики, о котором говорил Пушкин, не было препятствием в тех опытах, которые он делал только для себя. Можно предположить, что это privatum privatissimum пушкинского творения не слишком сильно обусловлено жизненной ситуацией и не несет на себе ее глубокого отпечатка; однако, как это ни удивительно, часто оказывается верным как раз обратное. Иными словами, может остаться незавершенным и неопубликованным именно то поэтическое произведение, которое с максимальной решительностью преобразует конкретную жизненную ситуацию. Любовь к Амалии Ризнич вдохновила Пушкина на замечательный лирический набросок, который обычно не включается в популярные издания его сочинений. Содержание его таково: возлюбленная поэта умрет, поэт посетит ее склеп и, возможно, воскресит ее силой своего чувства:

Придет ужасный час ... твои небесные очи
Покроются, мой друг, туманом вечной ночи,
Молчанье вечное твои сомкнет уста,
Ты навсегда сойдешь в те мрачные места,
Где прадедов твоих почиют мощи хладны.

[1] Эмиль Франтишек Буриан (1901–1959) – деятель чешского искусства (актер, режиссер, драматург, публицист, композитор, поэт и прозаик), основатель и главный режиссер авангардистского театра D34–D51 (буква D заменяет чешское слово divadlo, означающее 'театр', а числа означают театральные сезоны соответствующего года: 1934, 1935 и т.д.). До второй мировой войны Буриан инсценировал ряд произведений как чешских, так и иностранных авторов; среди них был и пушкинский «Евгений Онегин».

Но я, дотоле твой поклонник безотрадный,
В обитель скорбную сойду я за тобой
И сяду близ тебя, печальный и немой,
⟨Лампада бледная твой хладный труп осветит,
Мой взор... движенья не заметит.
Не поразит судьбы коварная измена.⟩
У милых ног твоих — себе их на колена
Сложу — и буду ждать печально... но чего?
Что силою . . . . мечтанья моего
. . . .

Спустя несколько лет, когда Ризнич действительно умерла, Пушкин вернулся к мечте о воскрешении возлюбленной в элегии «Заклинание», предназначавшейся для публикации. Вот ее начало:

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы, —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Вернемся теперь к строфам из «Домика в Коломне». Поэт приносит извинения за свой «поджигательский» сон. Есть нечто от романтической иронии и нечто от страха перед цензурой во всех ее видах в самой этой готовности потушить огонь — огонь, с которым жила поэзия Пушкина. Быть может, правильным ответом на возможные и реальные обвинения в поджоге будет парафраза пушкинского вызова, принадлежащая его далекому собрату-единомышленнику, его современнику Карелу Гинеку Махе:

Aniž křičte, že vám stavbu pálím,
jež by sama v krátkém vzpála čase.
['И не кричите о том, что я сжигаю ваш дом,
который бы и сам скоро сгорел'.][2]

[2] Karel Hynek M á c h a. Dílo, I, ed. Karel Janský. Praha: Fr. Borový, 1948, s. 181.

ТАЙНАЯ ОСВЕДОМИТЕЛЬНИЦА, ВОСПЕТАЯ ПУШКИНЫМ И МИЦКЕВИЧЕМ

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

Кто же героиня этих волнующих пушкинских строк? Кому посвящены любовные стихи «Что в имени тебе моем?», написанные примерно в то же время, что и это восьмистишие (зимой 1829/30 года), и вписанные в альбом рукой поэта? Или стихи о жестоком свете, позорящем женщину[1]? И как следует объяснять по существу католический характер баллады о бедном рыцаре[2]? С кем столь страстно прощался помолвленный Пушкин несколько месяцев спустя в стихотворении «В последний раз твой образ милый»? На кого указывают слова поэта о его связи с «остроумной, болезненной и страстной особой» ? Чей тщательно выписанный женский профиль проявляется в рукописях Пушкина того периода[3]? Кто же предмет этой таинственной одесской любви, на которую намекают и стихи поэта, и биографические данные? Только теперь эта тайна, по-видимому, близка к раскрытию.

Найден альбом Каролины Собаньской со стихотворением «Что в имени тебе моем?», вписанным Пушкиным в январе 1830 г., и установлено, что два французских письма поэта, написанные в начале 1830 г., были предназначены тому же адресату. Черновики этих писем с начатыми и зачеркнутыми фразами были обнаружены среди рукописей поэта; первое из них представляет собой ответ на короткую записку, подписанную инициалами С. S. (Caroline Sobańska). Согласно дате, записка была послана 2 февраля 1830 г.

R. J a k o b s o n. The Police Accomplice Sung by Puškin and Mickiewicz. – In: R. J a k o b s o n. Puškin and His Sculptural Myth. (De proprietatibus litterarum, Series Practica 116). The Hague–Paris, Mouton, 1975, p. 78–86). Впервые опубликовано на чешском языке: Policejní konfidentka opěvována Puškinem a Mickiewiczem. – «Lidové noviny» (Jan. 3, 1937); в английском варианте автор пересмотрел и расширил исходный текст статьи.

[1] Имеется в виду стихотворение «Когда твои младые лета».

[2] Стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный».

[3] «Рисунок выдается как величиной, так и художественностью: это самый большой из портретных опытов Пушкина... По характеру рисунка явно, что он должен был иметь для Пушкина важное иконографическое значение...» (А. Э ф р о с. Рисунки поэта. М., 1930, с. 424).

«J'ai oublié l'autre jour que c'était à Dimanche que j'avais remis le plaisir de vous voir. J'ai oublié qu'il fallait commencer sa journée par la Messe et que je devais la continuer par des visites et courses d'affaires. J'en suis désolée car cela va retarder jusqu'à demain soir le plaisir de vous voir et celui de vous entendre».

[«В прошлый раз я забыла, что отложила до воскресенья удовольствие видеть вас. Я упустила из виду, что должна буду начать этот день с мессы, а затем мне придется заняться визитами и деловыми разъездами. Я в отчаянии, так как это задержит до завтрашнего вечера удовольствие вас видеть и послушать вас...»]

Пространный ответ Пушкина на эту неожиданную отсрочку начинается с меланхолического упрека:

«Вы смеетесь над моим нетерпением, вам как будто доставляет удовольствие обманывать мои ожидания; итак, я увижу вас только завтра – пусть так. Между тем я могу думать только о вас.

Хотя видеть и слышать вас составляет для меня счастье, я предпочитаю не говорить, а писать вам. В вас есть ирония, лукавство, которые раздражают и повергают в отчаяние. Ощущения становятся мучительными, а искренние слова в вашем присутствии превращаются в пустые шутки. Вы – демон, то есть *тот, кто сомневается и отрицает*, как говорится в Писании.

В последний раз вы говорили о прошлом жестоко. Вы сказали мне то, чему я старался не верить – в течение целых 7 лет...»

Это послание, так же как и второе письмо, написано столь взволнованно и страстно, что до недавнего времени они считались прозаическими набросками, чем подлинными письмами автора. Вот еще отдельные выдержки:

«Вам обязан я тем, что познал все, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении, и все, что есть в нем самого ошеломляющего. От всего этого у меня осталась лишь слабость выздоравливающего, одна привязанность, очень нежная, очень искренняя, – и немного робости, которую я не могу побороть...

Однако, взявшись за перо, я хотел о чем-то попросить вас – уж не помню о чем – ах, да – о дружбе. Эта просьба очень банальная, очень... Это как если бы нищий попросил хлеба – но дело в том, что мне необходима ваша близость.

А вы между тем по-прежнему прекрасны, так же, как и в день переправы или же на крестинах, когда ваши пальцы коснулись моего лба. Это прикосновение я чувствую до сих пор – прохладное, влажное. Оно обратило меня в католика. – Но вы увянете; эта красота когда-нибудь покатится вниз, как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей – а затем исчезнет, и никогда, быть может, моя душа, ее боязливая рабыня, не встретит ее в беспредельной вечности.

Но что такое душа? У нее нет ни взора, ни мелодии – мелодия быть может...»

Из другого письма:

«Сегодня 9-я годовщина дня, когда я вас увидел в первый раз. Этот день был решающим в моей жизни.

Чем более я об этом думаю, тем более убеждаюсь, что мое существование неразрывно связано с вашим; я рожден, чтобы любить вас и следовать за вами – всякая другая забота с моей стороны – заблуждение или безрассудство; вдали

от вас меня лишь грызет мысль о счастье, которым я не успел насытиться. Рано или поздно мне придется все бросить и пасть к вашим ногам»[4].

Пушкинские откровения в письме к Собаньской – «Вам обязан я тем, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении» – многозначительно совпадают с его более ранней заметкой (1828), ссылающейся на «несносного наблюдателя» – Лоренса Стерна, который, согласно передаче Пушкина, утверждает, что «живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным».

Только после тщательно проведенных исследований современных ученых – русских (М. П. Алексеева, В. М. Базилевича, А. М. Де-Рибаса, Д. В. Философова, Н. О. Лернера, Б. Л. Модзалевского, Ю. Г. Оксмана и в особенности Татьяны Зенгер) и польских (Ш. Аскенази, М. Чапской и С. Корвин-Пиотровской) – мы можем говорить о биографии женщины, которая столь много значила в жизни и творчестве не только величайшего русского поэта, но и, добавим сразу же, величайшего польского поэта.

Каролина Собаньская, в девичестве графиня Ржевуская, родилась в 1794 или 1795 г. В ее жилах текла кровь самых известных родов польского дворянства. Необычные судьбы многих представителей рода Ржевуских вызывают в памяти древнюю легенду об их жестоком предке, который из алчности замуровал в стене собственную мать и был проклят ею перед смертью. Среди предков Каролины в период XVI–XVIII вв. было много известных военачальников и дипломатов. Ее отец, выдающийся польский государственный деятель, был несгибаемым борцом за права дворянства и даровитым политическим публицистом. После падения польского государства он стал членом русского сената и предводителем дворянства в Киевской губернии, где владел обширными землями. Дочь унаследовала от отца скептицизм сторонника французского Просвещения, а от матери – пылкий католицизм. Замок ее отца всегда был полон гостей, гостеприимство Ржевуских вошло в поговорку. Здесь Каролина привыкла к легкой, роскошной жизни, усвоила утонченные, изысканные манеры. Другой школой для нее был венский дом тетки Любомирской-Ржевуской, один из самых знаменитых европейских салонов во время «танцевального» венского конгресса, смутившего своим безумным рассеянием даже Александра I. Вся атмосфера этого салона, где монархи и наследники престолов очаровывали молодую девушку, и тетка, мать которой была казнена на гильотине в Париже в период диктатуры Робеспьера, сделали из Каролины, а также из ее братьев и сестер горячих легитимистов и ненавистников революции.

И семнадцатилетняя графиня, и обе ее сестры были выданы замуж за богатых и старых roués [развратников]. Иероним Собаньский, выскочка из мелкого дворянства, владелец одного из самых значительных торговых домов в Одессе, был тридцатью годами старше Каролины. Мицкевич изображает его грубияном и пьяницей. Его имя дал Пушкин польскому наемнику Лжедимитрия в драме «Борис Годунов» и удалил его со сцены несколькими пренебрежительными словами. В Одессе, «колониальном» городе, который в царствование Александра стремительно рос и процветал, госпожа Собаньская быстро добилась известности благодаря

[4] Рукою Пушкина. М.-Л., «Academia», 1935, с. 203 [см. также А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, т. X. М., 1966, с. 270–271, 807–809].

своим чудесным глазам и очаровательной внешности, красоте голоса и музыкальному дарованию, изяществу манер и соблазнительному кокетству. Вскоре она рассталась со своим мужем и окружила себя поклонниками в своем часто посещаемом салоне. Ее ближайшим другом стал генерал И. О. Витт (1781–1840), отъявленный двурушник и донжуан, интеллектуально ограниченный и лишенный моральных принципов, ничтожный на поле боя, но поднаторевший в тайных полицейских интригах и провокациях. Его отец был голландским подданным, состоявшим на польской службе, а мать – красивой гречанкой неясного происхождения, которую муж позднее продал богатому поляку. По свидетельству Мицкевича, генерал сам толком не знал своей национальности и вероисповедания. С поляками он говорил на их родном языке и мастерски играл роль тайного польского революционера-заговорщика. По словам великого князя Константина Павловича, Витт был «мошенником и бездельником в полном смысле слова, готовым для виселицы». Он имел ответственное задание тайно следить за деятельностью польских и русских революционных организаций на юге России, за их взаимодействием. Собаньская стала активно помогать ему. О такой роли двух любовников, по-видимому, никто не догадывался в одесском обществе в первой половине 20-х годов.

И Пушкин не имел ни малейшего понятия об этой тайной деятельности. С Каролиной он познакомился, скорее всего, в 1821 г., часто посещал ее, наезжая из близлежащего Кишинева, а в 1823 г. он вообще переехал в Одессу. Именно с этого времени и начинается ряд до сих пор не объясненных загадок. Почему Пушкин столь тщательно скрывал сам факт своего близкого знакомства с Собаньской? Знал ли Витт о том, что их отношения стали интимными? А если и знал, то пытался ли использовать доверительное отношение поэта к Собаньской для того, чтобы уяснить глубину оппозиционных и революционных настроений в среде представителей образованных классов, с которыми Пушкин общался и переписывался? Не был ли генерал причастен к высылке поэта из Одессы в Михайловское? Когда пресловутый А. К. Бошняк, подручный Витта, шпионивший за Пушкиным в Михайловском, представил благоприятное донесение, облегчившее будущую участь поэта, не приложила ли к этому руку Собаньская? Спустя несколько месяцев после отъезда Пушкина из Одессы туда в феврале 1825 г. приехал польский поэт, который также был на подозрении у правительства, и начинается похожая история. Собаньская добивается любви Мицкевича, она «преследует бабочку», если воспользоваться сравнением поэта. Он сохраняет в строгой тайне свои отношения с ней, в нескольких стихотворениях, посвященных Каролине, он скрывает ее под вымышленным инициалами (D.D.). «Хочу целовать, целовать, целовать» – так кончаются его шестистишия «Do D.D.», написанные в Одессе в 1825 г. и положенные на музыку Шопеном. В полной страсти элегии того же года, в чем-то сходной с пушкинскими французскими письмами, Мицкевич признается:

W twe ręce powierzywszy moję przyszłą dolę,
Na twym złożyłbym łonie mój rozum i wolę.

[Тебе вручил бы я мою судьбу и долю,
К твоим ногам сложил свой разум, чувства, волю.

(перевод М. Зенкевича)]

Собаньская предложила Мицкевичу принять участие в поездке по Крыму. На самом деле это было связано с проводимыми генералом секретными мероприятиями в связи с намечавшимся приездом царя на юг. Мицкевичу предстояло сыграть роль приманки для подозреваемых поляков. Кроме Мицкевича и вдохновлявшей его женщины, в компанию входил ее отвергнутый супруг, а также Витт и его правая рука Бошняк, опытный осведомитель, маскировавшийся под ученого – собирателя насекомых, но вскоре вызвавший подозрения у Мицкевича. Наконец, среди путешествующих был брат Каролины, Хенрик Ржевуский, впоследствии приобретший известность как незаурядный писатель и вместе с тем вызывавший откровенно враждебные чувства у своих соотечественников как циничный пораженец, коллаборационист и предполагаемый агент царского правительства в Варшаве.

Это, по-видимому, единственный случай в истории литературы, когда путешествие, обогатившее мировую поэзию шедевром, было предпринято по инициативе полиции. Острота парадокса усугубляется еще и тем, что этот шедевр, «Крымские сонеты» Мицкевича, был обращен к его «спутникам путешествия», большинство которых находились на службе у тайной полиции. Это посвящение – TOWARZYSZOM PODRÓŻY KRYMSKIEJ AUTOR – относится к 1826 г., когда сообщество Витт – Собаньская – Бошняк уже проделало большую работу. Вольнодумные друзья Пушкина А. Н. Раевский, В. Л. Давыдов и другие были выданы и брошены в тюрьму; деятельность южной ветви декабристов была раскрыта Виттом и Бошняком с помощью «мерзкой интриганки», по выражению великого князя; Собаньская раскрыла связь этой организации с польской патриотической группой. Ее «добрый друг» среди поляков, князь Яблоновский, после ареста в Киеве был допрошен Виттом и выдал много польских патриотов, после чего последовали массовые аресты. Лишь спустя несколько лет открылось, «сколь много отвратительного было скрыто под изяществом» Собаньской; ее стали подозревать в доносительстве и других темных делах (как сообщает Ф. Ф. Вигель в своих «Воспоминаниях»). Роль Витта, однако, вряд ли для Мицкевича оставалась тайной в 1826 г. Как же тогда объяснить дружеское посвящение книги сонетов? Было ли это намеренным притворством со стороны польского поэта или «валленродством», как полагают некоторые биографы Мицкевича? Или обаяние Собаньской и доверие к ней пересилили его неприязнь к этим людям? Что побудило Витта ходатайствовать за поэта, а тем самым спасти его и сделать возможным его отъезд за границу, где он мог включиться в открытую борьбу? Объясняется это успешным валленродством Мицкевича или симпатией и заступничеством Собаньской?

В одном крымском сонете, исключенном Мицкевичем из сборника «Крымские сонеты», автор сравнивает себя с ястребом, унесенным бурей из его страны, и снова героиню своей лирики поэт пылко заклинает не пленять крылатого гостя, ибо тот, кто плохо встречает гостя, сам станет жертвой бури.

Wspomni na moję, wspomni na twe własne dzieje.
I tyś na życia morzu – widziałaś straszydła,
I mnie wicher odpędził, słota zlała skrzydła.
Po coż te słowa miłe, te zdradne nadzieje?
Sama w niebezpieczenstwie – drugim stawisz sidła.

[Вспомни мои, вспомни свои поступки.
И ты на море жизни видела чудовищ,
И я тоже был смят ураганом, и мои крылья поникли от бури.
К чему тогда эти сладкие слова и эти несбыточные надежды?
Сама в опасности – другим расставляешь сети].

Последняя строка этого сонета осталась нарочито загадочной. Перед отъездом из Одессы польский поэт будто бы писал своей возлюбленной: «Мы расстанемся! Когда же мы встретимся снова? Ты не будешь искать меня, а я не должен искать тебя». Однако в Петербурге Мицкевич снова посещает Собаньскую, которая переехала туда вместе с Виттом. Она вполне могла сказать ему: «Непростительно, что вы и Пушкин, два выдающихся поэта ваших народов, еще не встречались друг с другом. Я сведу вас вместе. Приходите завтра на чай». Они встретились и стали друзьями. Пушкин прочел ей «Бориса Годунова». Она заметила, что Марина получилась «ужас до чего полькой» («horriblement polonaise»). По-видимому, образ Марины, главный женский характер драмы, который для Пушкина был чрезвычайно важен и к которому он хотел вернуться в отдельной пьесе («j'y reviendrai, si Dieu me prête vie»), был навеян Каролиной. В концепции Пушкина Марина исполнена обаяния и охвачена безумным честолюбием. «Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим... Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор... и жалко кончает свое столь бурное и необычайное существование... она волнует меня как страсть» [из набросков предисловия к «Борису Годунову», написанных в форме письма от 30 января 1829 г. Н. Н. Раевскому-младшему; подл. по-франц.]; вскоре, обращаясь к Собаньской, поэт повторяет почти те же слова о ее необычайной, бурной жизни.

Мицкевич уехал из России; Пушкин отбыл на Кавказ. В конце 1829 г. он вернулся в Петербург и снова попал в плен к Каролине; изображение Пушкиным суеверного самоуничижительного трепета Лжедимитрия в присутствии Марины («Иль это дрожь желаний напряженных? Нет – это страх») выглядит как ранний, русскоязычный вариант выражения из французского письма поэта Собаньской («crainte qu'il m'est impossible de surmonter»). Эти страстные мольбы Пушкина остались без ответа, он внезапно уехал из Петербурга в Москву, где обручился с красавицей Натальей Гончаровой; затем, в приступах отчаяния, он писал мрачные письма друзьям о своей предстоящей женитьбе.

Во время польского восстания 1831 г. Витт и Бошняк были посланы на места военных действий. Русские офицеры убили Бошняка – очевидно, из мести за его провокации и доносы на декабристов. После поражения польских повстанцев Витт был назначен военным губернатором в Варшаве. Собаньская также переехала в Варшаву. Наместник Царства Польского граф Паскевич считал весьма ценными для правительства ее тесные отношения с поляками и те сведения, которые она доставляла Витту. И опять же именно Витт послал ее в Дрезден с секретной миссией, состоявшей в выяснении планов польских эмигрантов. По ее собственному свидетельству, там она собрала важные сведения о готовившихся заговорах, о методах заговорщиков и об их секретных контактах с Россией.

Она встретила в Дрездене Мицкевича. Его историческая драма «Les confédérés de Bar», написанная в 1836 г. для парижской сцены и сохранив-

шаяся только в двухактовом отрывке, изображает главное действующее лицо – «графиню Каролину» – как трагическую жертву раздвоения личности. Разведенная жена, любовница русского генерал-губернатора, охваченного воинственно антипольскими настроениями, она, презирая его, остается преданной своему угнетенному отечеству, открыто ненавидит «подлого шпиона», разоблачившего польских конфедератов, которого Мицкевич зло изобразил по образу и подобию Бошняка. Она использует свое влияние на любовника, чтобы спасти соотечественников от тюрьмы и казни, но остается все же ненавидимой и презираемой ими. Нежные воспоминания, объединяющие ее и юношу, который олицетворяет собой борьбу за освобождение, придают этой пьесе поэта, как кажется, автобиографическую окраску. В Дрездене, по-видимому, не только Мицкевич, но и руководители польского повстанческого комитета искренне поверили в то, что Собаньская тайно сочувствует польскому делу и скрыто старается служить ему, как Валленрод во вражеском лагере. Можно ли это объяснить лишь лицемерием опытного агента? Или же прав старый эмигрант Будзиньский, когда он пишет в своих воспоминаниях о том, что в ней не угасла совесть полячки и что в Варшаве она спасла от Сибири многих польских офицеров? Николай I утверждал, что Собаньская была «величайшей и наиболее осведомленной заговорщицей, полячкой, под маской любезности и дружелюбия ловившей всех в свои сети» (вспоминается загадочная строка Мицкевича «Сама в опасности – другим расставляешь сети»), и что «под видом преданности она преследовала лишь свои особые польские выгоды и была не более верна Империи как подданная, чем Витту как любовница». Когда полиция сообщила, что Собаньская старается добиться ответственных должностей в Варшаве для недавних участников восстания, ей было приказано покинуть город. Сейчас едва ли можно выяснить с уверенностью, было ли ее протестующее письмо шефу жандармов Бенкендорфу просто хитрым притворством. В этом документе она говорит о своем «глубоком презрении к стране, к которой она имеет несчастье принадлежать», сравнивает польских повстанцев со «свирепыми бешеными собаками», превозносит свои собственные заслуги тайного агента, требует восстановления справедливости «во имя чести и религии». Так какой же из сторон она служила менее лживо?

Известный своим вероломством французский маршал Огюст де Мармон, бывший в 1834 г. в Крыму гостем Витта и его возлюбленной, восхвалял «благородный дух» его хозяев, «esprit éclairé, positif et étendu» [светлый, положительный, обширный] ум Витта и «âme si noble et si faite pour apprécier tout ce qu'il y a de franc et de généreux» [душу такую возвышенную и созданную для восприятия всего искреннего и благородного] Каролины. И хотя в своих откровенных письмах к Собаньской он пытался предотвратить разрыв этой пары и проповедовал достойную верность друг другу, эта связь окончательно распалась к 1836 г. Можно ли считать простым совпадением то обстоятельство, что именно в 1836 г. Мицкевич изобразил в своей пьесе темную судьбу Каролины?

Будучи одинокой, Собаньская, «la dolorosa», как ее называли, нашла утешение в среде так называемых визионерок, принадлежавших к высшему обществу любительниц мистицизма баронессы Крюденер; но в том же году она вышла замуж за хорвата С. Чирковича, который в прошлом был австрийским офицером, затем адъютантом Витта, а в конце жизни стал вице-губернатором Бессарабии. Он умер в 1846 г., а его вдова в

свои пятьдесят с лишним лет все еще поражала общество «неувядающей красотой».

Младшая сестра Каролины, очаровательная графиня Эвелина Ганская (1805?–1882) после смерти мужа вышла замуж за Оноре Бальзака, причем этому браку предшествовала долгая любовная история. Отношение к ней Бальзака отражено в его любовных письмах, которые напоминают письма Пушкина к ее сестре. Необыкновенное обаяние и незаурядность натуры в соединении с непостоянными страстями составляют, как кажется, фамильную черту Ржевуских. Образ Эвелины проходит через ряд романов Бальзака, а в «Модесте Миньон» ощущается даже тень Каролины. В этом романе, посвященном Эвелине и изображающем ее как главную героиню, старшая сестра Модесты носит имя Беттина-Каролина; первый компонент этого двойного имени содержит скрытый намек на переписку Гете с Беттиной Брентано, а второй – на Каролину Ржевускую.

«Беттина-Каролина умерла на руках у Модесты, которая ухаживала за сестрой со всей самоотверженностью юности и выслушивала ее речи с тем любопытством, которое порождает неискушенное воображение. Среди ночной тиши сестры поверяли друг другу свои задушевные тайны... В признаниях, которыми обмениваются девушки, всякий мужчина, пусть даже последний негодяй, прежде всего предстает возлюбленным. Страсть самое непреложное чувство в жизни человека, и она всегда считает себя правой ... Девушки часто говорили о великой драме страсти, которую всегда преувеличивает наше воображение...» [О. Бальзак. Модеста Миньон (перевод О. Моисеенко). – О. Бальзак. Собр. соч. в 15 тт., т. 1. М., 1951, с. 427–428].

В переписке Бальзака в Эвелиной порицается «двуличие» ее старшей сестры, которую он презирает как «une folle hypocrite, la pire de toutes» [сумасбродную лицемерку, худшую из всех].

Вскоре после смерти Чирковича его вдова переехала в Париж. Ходили слухи о том, что знаменитый критик Сент-Бёв едва не стал ее мужем. В 1851 г. она вышла замуж за Жюля Лакруа (1809–1887), второстепенного романиста, поэта, переводчика, драматурга, который был на четырнадцать лет моложе ее. Мицкевич снова посетил ее, но хозяйка салона была оскорблена его резкими суждениями о современной французской литературе в присутствии французских литераторов.

Каролина Ржевуская-Собаньская-Чиркович-Лакруа приближалась к своему восьмидесятилетию, когда в 1872 г. ее муж опубликовал «L'année infâme» [«Позорный год»] , сборник стихов, в котором он осуждал сначала немецких «незваных гостей», а затем парижских коммунаров как «варваров и бандитов». Четырнадцать сонетов этой книги автор посвятил своей жене, привыкшей к форме сонета со времен Мицкевича. Первый сонет из этого цикла был написан в Париже в сентябре 1870 г., и его последняя строка гласила: «Ma compagne est vaillante, et je reste auprès d'elle» [«Моя спутница мужественна, и я остаюсь рядом с ней»]. Сонет «France et Pologne. A ma femme» [«Франция и Польша. Моей жене»], написанный в январе 1871 г., начинается с жалобы на страдания Франции и потерю ее солдат и генералов:

Le glaive s'est brisé dans la main du héros.
Le glaive ne peut rien, hélas! sans la prière.
    C'est pourquoi dans l'église, humble femme, à génoux,
Les mains jointes vers Dieu, tu pleures et tu pries,

Demandant au Seigneur qu'il ait pitié de nous!
France et Pologne, ô sœurs, ô vous, ses deux patries!
Ne désespérez pas, sanglantes et meurtries!
Un ange est là, du moins, qui prie encore pour vous.

[Меч сломался в руках героя.
Меч ни на что не годен, увы! без молитвы.
Вот почему в церкви, смиренная женщина, стоя на коленях,
Со сложенными руками обращаясь к Богу, ты плачешь и ты молишься
Взывая к Господу о милосердии к нам!
Франция и Польша, о сестры, о вы, ее две отчизны!
Не отчаивайтесь, обагренные кровью и истерзанные!
Поистине ангел еще молится за вас.]

Среди сонетов, посвященных Жюлем Лакруа жене, десять исполнены ненависти и проклятий в адрес кровавой и богохульной Коммуны. Напускному великодушию Каролины дается отпор в строках ее мужа, написанных в Ницце 24 мая 1871 г.

Tu pleures, ô mon ange, et je t'entends prier ...
Pour qui? – Pour les bourreaux! Plaignons-les. – Ces infâmes!
Non. Jusqu'au dernier souffle, on m'entendra crier:
«Lâches, soyez maudits! ... et maudits dans vos femmes!
Maudits dans vos enfants! ... et n'ayez pour tombeaux
Que le ventre affamé des chiens et des corbeaux!»

[Ты плачешь, мой ангел, и я слышу, как ты молишься ...
За кого? – За палачей! Пожалеем их. – Этих негодяев!
Нет. До моего последнего вздоха будут слышны мои возгласы:
«О, подлецы, будьте прокляты! ... проклятие вашим женам!
Проклятие вашим детям! ... и пусть станет вашей могилой
Жадная утроба голодных псов и ворон!]

Старший брат Жюля, Поль Лакруа (1806–1884), популярный и плодовитый писатель, известный под псевдонимом библиофил Жакоб, посвятил своей невестке книгу о мадам де Крюденер и в предисловии повторил застарелую тему: «Вы были посланы сюда Богом, чтобы привлекать и очаровывать». Пожалуй, нет другой женщины в истории мировой литературы, которой в течение полувека ее поклонники посвящали бы свои сочинения на трех языках.

Урсула Люси Каролина умерла в возрасте 90 лет (в 1885 г.), почти на пять десятилетий пережив Пушкина. А. Новачинский сообщает, что на склоне полной приключений жизни в ее памяти смешались люди разных стран и эпох: она путала Гамбетту с Гарибальди, Льва Толстого с Дмитрием Толстым, министром иностранных дел и шефом жандармов. Николай II, бывший в то время наследником престола, смешивался в ее сознании с Николаем I. До самой смерти она питала пристрастие к черной икре и шампанскому, музицировала на клавикордах, сохранила остроумие, рассказывала фривольные анекдоты, посещала оперу, любила «Евгения Онегина», и, возможно, его меланхолическая заключительная строфа напоминала ей об оставшемся в далеком прошлом петербургском эпилоге ее любовной драмы с Пушкиным.

ЗАУМНЫЙ ТУРГЕНЕВ

В «Воспоминаниях» гр. В. А. Соллогуба[1] (1813–1882) воспроизведен со слов его гостя Тургенева любопытный биографический эпизод: «Люблю побаловать себя иногда русским словцом. Никогда не забуду я маленького происшествия, случившегося со мною по этому поводу в Лондоне». Осевший в Англии Н. М. Жемчужников, брат поэта, пригласил Тургенева пообедать «в одном из высокотонных клубов», где писателя немедленно «обдало холодом подавляющей торжественности» и где вокруг обоих пришельцев принялись священнодействовать трое дворецких.

Вот, в передаче Соллогуба, ядро тургеневского повествования о достопамятном клубном «пассаже»: «Я чувствовал, что у меня по спине начинают ходить мурашки; эта роскошная зала, мрачная, несмотря на большое освещение, эти люди, точно деревянные тени, снующие вокруг нас, весь этот обиход начинал выводить меня из терпения». Близился апогей. «Мною вдруг обуяло какое-то исступление; что есть мочи я ударил об стол кулаком и принялся как сумасшедший кричать:

– Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!»

Эта «вспышка Тургенева», как ее окрестило очередное издание «Воспоминаний» Соллогуба, образует семерку восклицательных голофраз из семи существительных женского рода в именительном падеже единственного числа с окончанием *-а* и с ударением на предыдущем слоге. Пятерке неодушевленных имен, двум начальным, двум конечным и одному центральному, противостоят непосредственно по обеим сторонам центрального слова два одушевленных существительных; оба выделены звонким превокальным *б* ударного слога, и в обоих корень сам по себе несет сексуальную информацию: *Кобы́ла! Ба́ба!*

Ни в одном из семи слов нет округленных гласных. Центральное имя *Ре́па* разделяет с начальным *Ре́дька* схожее сочетание /ré/, которому в промежуточных словах вторит подударное *ы*, образуя своего рода опоясанную рифму /é-í-í-é/.

Все словоизлияние насчитывает пять задненебных согласных, а именно пять глухих взрывных /k/, сосредоточенных в трех начальных и двух конечных именах. Та же словесная цепь наделена пятью губными, охватывающими все слова от второго (*Тыква!*) до пятого (*Баба!*). Таким образом, губные согласные тяготеют к центру выкрика, тогда как задненебные расположены по его краям. Взрывными согласными начинаются пять из семи слов, а также пять из семи ударных слогов.

Следует вспомнить настойчивое показание Велимира Хлебникова[2]:

Статья опубликована по-русски в: R. Jakobson. Selected Writings, III. Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York, 1981, p. 707–711.

«Я изучал образчики самовитой речи и нашел, что число пять весьма значительно для нее; столько же, сколько и для числа пальцев руки». Оказывается, например, что в начальном четырехстрочном предложении поэтова «Кузнечика», «помимо желания написавшего этот вздор, звуки *у, к, л, р* повторяются пять раз каждый». Этому «закону свободно текущей самовитой речи» Хлебников находит параллель в «пятилучевом строении» пчелиных сотов и морских звезд[3].

Строй двух крайних троесловий – начального и заключительного – резко расходится. В отличие от конечной тройки слов первая характеризуется вариацией в числе слогов и в ударном гласном, притом постоянно отличном от безударного, а сверх того, эти три слова обнаруживают искусно слаженное разнообразие согласных.

Три начальных слова содержат по три, а остальные по два согланых. Репертуар консонантных классов, обнаруживаемых в трех первых словах, т.е. в словах, заключающих по три согласных, состоит из плавных (/r'/ и /l/), губных (/v/ и /b/), зубных (/t'/ и /t/) и велярных (/k/).

Состав и порядок, в котором согласные различных классов выступают в начальном слове (плавный – зубной – велярный), соответствуют составу и порядку [согласных] тех же классов в начале всех трех первых слов (плавный – зубной – велярный).

Состав и порядок последних согласных в конечном [третьем] слове (велярный – губной – плавный) соответствуют составу и порядку [согласных] тех же классов перед заключительными гласными всех трех первых слов.

Состав и порядок согласных во втором слове (зубной – велярный – губной) соответствуют составу и порядку тех же консонантных классов в середине всех трех первых слов.

Короче говоря, между местом всех трех согласных в слове и местом слова в составе вступительного троесловия неуклонно царит строгая симметрия.

Начальный и последний согласный первого слова (плавный – велярный) образуют зеркальную симметрию с начальным и последним согласным третьего слова (велярный – плавный). Велярный занимает в трех начальных словах зеркально симметричное положение (3-2-1) по отношению к порядку этих слов (1-2-3). В пределах слова велярному может предшествовать только зубной, а следовать за велярным только губной. Итак, распределение согласных в трех вступительных словах следует неотступной схеме:

плавный	зубной	велярный
зубной	велярный	губной
велярный	губной	плавный

Безударный вокализм всех имен последовательно сводится к фонеме /a/; таковы, например, оба безударных гласных слова *Кобыла*. В трех заключительных словах фонема /a/ выступает не только в безударных, но и в ударных слогах, тогда как мы отметили, что в остальных словах безударному /a/ противопоставлены подударные /é/, /í/. Заключительная трехчленная серия вообще отличается тенденцией к однородности, а именно повторением слов (*Ка́ша! Ка́ша!*), непосредственным повтором слогов (*Ба́ба!*), тождеством гласных ударных и безударных сквозь всю серию

(/á – а – á – а – á – а/). Компактность ударного гласного во всем заключительном троесловии и опять-таки компактность обоих согласных (велярного и палато-альвеолярного) в конечном двоекратном слове создают вершину консонантной и вокальной компактности: *Баба! Каша! Каша!*

«Мочи моей нет!» – гласит, согласно Соллогубу, тургеневский комментарий к заклинательному экспромту: «Душит меня здесь, душит!.. Я должен себя русскими словами успокоить!» Так непритязательная баба с кашей оказывается победоносно противопоставлена троим величественным дворецким и двоим обедавшим в зале джентльменам «еще более одеревенелого вида». Женский род и пол в тургеневском выпаде контрастирует с мужским укладом чопорного клуба.

Связка сельских овощных имен, перерастающая в исступленную тягу к бабе-вершительнице и каше, вершинному достижению русской народной кулинарии, отвечала на *священнодействия* («другого слова, – говорит Тургенев, – я употребить не могу»), творимые троицей дворецких, походивших гораздо более «на членов палаты лордов, чем на дворецких». Чтобы выразить, как, торжественно блюдя ритуал неукоснительной диеты, предписанной бедняге Жемчужникову, «самый важный дворецкий» ставил за одним блюдом следующее одного и того же содержания блюдо с поочередным величественным возгласом: First cutlet, Second cutlet, Third cutlet; для всего этого, по словам Ивана Сергеевича, «нет слов на человеческом языке», и пятерка велярных согласных тургеневского лихорадочного языкоговорения с его заключительным словцом *Каша! Каша!* непосредственно перекликается и аллитерирует с троекратно раздававшимся cutlet при обрядном появлении неизменного яства на серебряном блюде под серебряным колпаком.

Может быть, в повествовании вкрались позднейшие тургеневские прикрасы и домыслы, как намекает Соллогуб, ссылаясь на «безукоризненную благовоспитанность» Ивана Сергеевича; изрек ли он или только надумал свою семисловесную застольную формулу? Возможно, наконец, что в некоторых «преувеличениях» повинен сам мемуарист, но неимоверно трудно предположить, чтобы этот мастерский опыт творческой спайки «бессвязных русских слов» не был создан отважным и могучим художником «свободного русского языка».

Срыв чаемого consummatum*, характерный мотив тургеневской жизни и творчества («Отчего я не ответил ей» и т.д.), сказался в поздней периферической деятельности писателя не одной только клубной выходкой, но и теми гротескными «сказками» (des choses bien invraisemblables [‘совершенно невероятные вещи’]), которые на рубеже 70-80-х годов Клоди (1852–1914), дочь Полины Виардо, получала в форме писем от Тургенева: «ton vieux qui t’adore» [«твой старик, который тебя обожает»] или же «ton éperdument ahuri Iv.Tour.» [«твой совершенно обезумевший Ив.Тур.»][4]. В связи с заумной символикой этих сказок парижский комментатор недаром сулил им приобщение «к сюрреалистическим антологиям».

Под стать рассказу Тургенева об испуге сотрапезника – «Он подумал, что я лишился рассудка» – должна была действовать на молодую адресатку эпистолярных épanchements [‘излияний’] подстановка общей и сказкам, и басням Тургенева безудержной скатологии взамен высокотон-

* *Здесь*: итога (*лат.*).

ной эротики. Таково, например, повествовательное письмо от 3 сентября 1882 г., где «бледный юноша au teint maladif [‘с нездоровым цветом лица’]» возносит мольбу к возлюбленной немке-девственнице, мечтая покончить с собой, как только она дозволит ему разделить с ней вместо недоступного ложа по крайней мере ее кабинет уединения или же ее отхожее прибежище «на лоне природы», причем этот вязкий мотив развертывается в цветистый диалог. Напрашивается сопоставление с индейским ритуальным запретом женщине отправлять естественные потребности там, где до того мочился мужчина.

И в лондонском сумасбродстве, и в бредовой фантасмагории французских посланий – и в том, и в другом случае упрощенческий сдвиг расцвечен прихотливыми словесными фигурами, придающими тексту, казалось бы шальному, внезапную неоспоримую убедительность, подобно заумной «мудрости в силке», вдохновившей, за полвека до Хлебникова, тургеневский «рассказ о соловьях» – например, о «десятом колене» соловьиного искусства: «У хорошего, нотного словья оно еще вот как бывает: начнет – тий-вить, а там тук! Это оттолчкой называется. Потом опять – тий-вить... тук! тук! Два раза оттолчка – и в пол-удара, эдак лучше; в третий раз тии-вить – да как рассыплет вдруг, сукин сын, дробью или раскатом – едва на ногах устоишь, обожжет!»[5]

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: В. А. Соллогуб. Воспоминания. Под ред. С. П. Шестерикова. М.-Л., 1931, с. 445-448. Критическое издание мемуаров, писавшихся перед смертью и впервые опубликованных в «Историческом Вестнике» в 1886 г. и отдельной книгой в 1887 г.

[2] В. Хлебников. Собрание сочинений в 5 томах, т. V. Л., 1933, с. 185, 187, 191.

[3] Ср.: R. Jakobson. Selected Writings. III, Mouton Publishers. The Hague – Paris – New York, 1971, с. 137 и сл.

[4] И. С. Тургенев. Nouvelle correspondance inédite. I, Introduction et notes par A. Zbiguilsky. Paris, 1971, XLIII-LII, p. 278-280, 310-312.

[5] И. С. Тургенев. Сочинения в 15 томах, т. XIV. М.–Л., 1967, с. 174; см. также В. Хлебников. Мудрость в силке. – «Первый журнал русских футуристов», 1914.

СТИХОТВОРНЫЕ ПРОРИЦАНИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

I. «ДЕВУШКА ПЕЛА...»: НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЯЗЫКОВЫМ СТРОЕМ СТАНСОВ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Стансы Блока, написанные в августе 1905 г., впервые опубликованы в газете «Наша жизнь» 18 февраля 1906 г.

С субъекта и предиката *девушка пела* начинается стихотворение; предикатом и субъектом *плакал ребенок* замыкается его последнее независимое предложение. Среди всех существительных текста нет других одушевленных имен единственного числа, а *пела* – единственная на все стихотворение глагольная форма женского рода. Девушка пела сладким голосом – таков в переводе на прозаическую речь сквозной мотив стансов, но со второй строфы независимым субъектом становится синекдоха *голос*, а его напрашивающийся эпитет под конец осуществляется в роли предиката: $_{1}$ *Девушка пела* – $_{5}$ *Так пел ее голос* – $_{13}$ *И голос был сладок*. Первая створка этого триптиха – предложение, распространенное слитной серией однородных дополнений с анафорически повторенным предлогом $_{2,\ 3,\ 4}$ *О всех*. Зачин второй части – $_{5}$ *Так пел ее голос* – восполняется тремя сочиненными предложениями с троекратным анафорическим повторением союза $_{6,\ 7,\ 9}$ *И*, причем за третьим из этих предложений в свою очередь следуют три соподчиненных предложения, анафорически вводимых союзом $_{9,\ 10,\ 11}$ *что*. Наконец, третий вариант лейтмотива – «И голос был сладок» – открывает серию трех сочиненных предложений с ана-

Статья опубликована по-русски в: R. Jakobson. Selected Writings, III. Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York, 1981, p. 544–567.

форическим повторением союза *и* ($_{13}$ *И голос был* – $_{13}$ *и луч был* – $_{14,\ 15}$ *И... плакал ребенок*). Всё повествование как бы делится на три главы: «Девушка», «Девушка и каждый», «Девушка и ребенок». Одна тема и у поющей девушки, и у плачущего ребенка. По-разному отзываются на участь скитальцев девичий голос и детский плач. На одно и то же моление девушки по-своему откликается «каждый из мрака» и ребенок «высоко, у Царских Врат». Последняя строка стихотворения – $_{16}$ *О том, что никто не придет назад* – симметрически объединяет предлог *о*, трижды лансированный в первой части, с союзом *что*, троекратно повторенным на исходе второй части; явление ребенка как бы подводит итог нечетным строфам – пению девушки и мирским чаяниям. Заостренный грамматической фигурой контраст между молитвой $_3$ *О всех... ушедших* и плачем $_{16}$ *О том, что никто не придет назад*, замыкает стансы.

С этой тематической трихотомией, четко поддержанной тройственными анафорическими построениями внутри каждой из трех частей, стихотворение сочетает дихотомическое сечение на два параллельных раздела (I и II) с двумя строфами – нечетной (1) и четной (2) в каждом из них:

	РАЗДЕЛ:	I) первый	II) второй
СТРОФА	1) нечетная:	1.I	1.II
	2) четная :	2.I	2.II

В каждой из четырех строф стихотворения содержится по четыре стиха, разделенных иктами на четыре доли (по икту на долю). Стихотворение членится, с одной стороны, на нечетные и четные строфы, с другой – на два раздела, по нечетной и четной строфе в каждом. Строфа членится на нечетные – женские и четные – мужские стихи и на двустишия, по женскому и мужскому стиху в каждом. Стих членится на нечетные и четные доли (и соответственно икты) по две доли в каждом полустишии. Словом, все представляет собой сложную иерархию соответствий.

Каждая из четырех строф составляет замкнутый период. Синтаксические соответствия связывают обе нечетные строфы (начальный горизонтальный параллелизм), а также обе четные (конечный горизонтальный параллелизм). Каждая нечетная строфа охватывает простой период, а каждая четная – сложный. Как первая строфа стихотворения (1.I), так и третья (1.II) содержат по одному независимому предложению, а на троичный ряд параллельных косвенных дополнений первой строфы (2 – 4) третья строфа отвечает тремя в свою очередь параллельными придаточными предложениями (9 – 12). С другой стороны, обе четных строфы – вторая (2.I) и четвертая (2.II) – заключают по три независимых сочиненных предложения, причем за третьим в обоих случаях следует придаточное предложение, приуроченное к последнему стиху строфы.

Если синтаксический состав периодов подчиняется горизонтальному параллелизму, то самая разверстка частей периода между строками строфы следует скорее требованиям параллелизма вертикального. В первой строфе каждый однородный член слитного комплекса занимает по одной строке, и синтаксическое членение периода, таким образом, строго совпадает с делением строфы на ее составные стихи. Соответственно границы всех четырех предложений совпадают во второй строфе с границами стихов. При этом в обеих строфах первого раздела, и только в них, первый стих не заключает синтаксической анафоры. Ср., с одной стороны, $_1$ *Де-*

вушка пела, $_{5}$ *Так пел ее голос*, а с другой – $_{9}$ **И** *всем казалось,* $_{13}$ **И** *голос был сладок.*

Между обеими строфами второго раздела в свою очередь наблюдается известное соответствие в разделении четверостишия на четыре предложения. Два первых предложения в обоих случаях занимают по одному полустишию ($_{9}$ *И всем казалось, что радость будет;* $_{13}$ *И голос был сладок, и луч был тонок*), тогда как одно из двух дальнейших предложений покрывает один стих, а другое – два стиха, но в предпоследней строфе двустрочное предложение (стихи 11 – 12) следует за однострочным (стих 10), а в последней однострочному предложению (стих 16) предшествует двустрочное (стихи 14 – 15).

Для горизонтального параллелизма, т.е. для переклички между обеими нечетными строфами, с одной стороны, и между четными – с другой, показательны (возле разительных сходств в синтаксическом строе периодов) также соответствия в структуре стиха. Размер стансов – четырехударный дольник с регулярным чередованием мужских и женских концовок (восемь с нулевым и восемь с односложным отступом) и с почти постоянным односложным приступом (четырнадцать строк). За вычетом отступа строки колеблются между девятью и десятью слогами – по восьми примеров каждой разновидности – с 26 двусложными и 22 односложными междуударными интервалами[1]. Единственные две строки с двусложным интервалом посредине и односложным по обеим сторонам (|–◡–◡◡–◡–|) принадлежат нечетным строфам. Такова строка с первым из трех предлогов *о* в первой строфе ($_{2}$ *О всéх устáлых в чужóм краю́*), а затем строка с первым из трех союзов *что* в третьей строфе ($_{9}$ *И всéм казáлось, что рáдость бýдет*). Единственные две строки без приступа – это одинокие стихи вне анафоры в обеих нечетных строфах – в первой ($_{1}$ *Дéвушка пéла в церкóвном хóре*) и в третьей ($_{12}$ *Свéтлую жúзнь себé обрелú*).

Любопытно, что в первой строфе все три стиха, связанных анафорой, характеризуются в то же время выразительной внутренней вариацией. Во второй и третьей строках местоимение *всех* функционирует как определение, а в четвертой – как дополнение; локатив $_{2}$ *усталых* служит дополнением, а аналогичные формы $_{3}$ *ушедших* и $_{4}$ *забывших* выступают в роли обособленных определений. Соответственно меняется градация ударений и разверстка синтаксических пауз. Третья строфа в свою очередь отличается богатством внутренней вариации. Из трех внутристрочных окончаний словесных единиц – мужского (М), женского (Ж) и дактилического (Д) – последнее вовсе отсутствует в четвертой строфе, а в первых двух строфах появляется по одному разу в начале строки ($_{1}$ *Дéвушка,* $_{8}$ *Как бéлое*), тогда как в третьей строфе дактилическое окончание фигурирует во всех последних стихах, занимая то второе место ($_{10}$ *зáводи*), то третье ($_{11}$ *устáлые*), то первое ($_{12}$ *свéтлую*): $_{9}$МЖЖ – $_{10}$ЖДМ – $_{11}$МЖД – $_{12}$ДММ.

Еще теснее, чем нечетные строфы, связаны между собою общими особенностями в складе стиха обе четные строфы. Единственно в этих строфах встречается тип ◡|–◡◡–◡◡–◡–|(◡):

$_{5}$ Так пéл ее гóлос, летя́щий в кýпол,
$_{7}$ И кáждый из мрáка смотрéл и слýшал,
$_{13}$ И гóлос был слáдок, и лýч был тóнок,

14 И то́лько высо́ко, у Ца́рских Вра́т,
16 О то́м, что никто́ не приде́т наза́д.

В обеих строфах строка между рифмующими стихами этого склада построена по схеме ◡|–◡–◡–◡◡–|(◡). В сочетании со смежными стихами она образует антисимметричную фигуру, заменяя двусложные интервалы односложными (т.е. кратчайшие четные числа кратчайшими нечетными), и обратно[2].

6 И лу́ч сия́л на бе́лом плече́,
15 Прича́стный Та́йнам, – пла́кал ребе́нок

Не менее четок горизонтальный параллелизм в плане лексическом. О чем пела девушка в церковном хоре, поэтом рассказано в первой строфе. Это в ответ на слова ектении «О плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих» хор взывает к милости и помощи господней. Согласно третьей строфе, мольба девушки в глазах верующих близка к претворению в действительность. На слова заботы 3 *О всех кораблях, ушедших в море*, – центральный мотив первой строфы (средний член троичной конструкции) – третья строфа откликается в свою очередь средним членом троичного построения – словами веры, 10 *Что в тихой заводи все корабли*, причем из первоначального косвенного дополнения «корабли» вырастают в подлежащее. В то же время смежные мотивы начальной мольбы о помиловании, первый и третий, меняются местами в мысленном ответе мирян: заключительную память 4 *О всех забывших радость свою* хиазм преобразует в основоположное исповедание, 9 *что радость будет*, опять с превращением «радости» из объекта в непосредственный субъект и с этимологической игрой на двух антитетических глагольных образованиях от одного и того же корня: *забывших радость* и *радость будет*[3]. В свою очередь зеркальная симметрия претворяет начальные слова заступницы за 2 *всех усталых в чужом краю* в конечное заверение третьей строфы, 11 *Что на чужбине усталые люди* 12 *Светлую жизнь себе обрели*. Прилагательное, первоначально обращенное в дополнение 2 *О всех усталых*, оказалось отмененным, изжитым эпитетом при новом субъекте *люди* – единственной форме множественного числа среди трех одушевленных существительных, появляющихся в стансах, причем все три выступают лишь по разу и только в роли подлежащего.

Мы еще вернемся в дальнейшем к горизонтальному параллелизму в плане лексики четных строф. Пока же отметим по поводу субъекта *люди*, что формы множественного числа с зависимыми от них глаголами вообще появляются исключительно в нечетных строфах: 3 *кораблях, ушедших;* 4 *всех забывших;* 10 *в тихой заводи все корабли* (с нулевой формой глагола *быть*); 11 *люди* 12 *обрели*.

Из числа количественных местоимений нечетным строфам знакомы исключительно формы множественного числа (aggregating totalizers, согласно классификации Э. Сэпира[4]): 2, 3, 4 *О всех,* 9 *всем* (дат. п., мн. ч.), 10 *все* (им. п., мн. ч.), а четным строфам, напротив, только формы единственного числа – разделительное 7 *каждый* (singularized totalizer) и отрицательное 16 *никто* (totalized negative).

Возвратные местоимения (включая возвратно-притяжательную форму) встречаются только в заключительном стихе обеих нечетных строф и

в обоих случаях отсылают к имени «деятеля» во множественном числе: $_{4}$ *О всех забывших радость свою;* $_{11}$ *люди* $_{12}$ *Светлую жизнь ... обрели.* Остальные два местоимения, оба единственного числа, принадлежат четным строфам: $_{5}$ *ее* и $_{16}$ *О том.*

Явственная тяга нечетных строф к множественному числу, а четных — к единственному и вообще резкая морфологическая и синтаксическая противоположность между нечетными и четными строфами требуют семантического освещения. Из всех членов предложения наиболее характерным для стансов Блока можно счесть обстоятельство места. Стихотворение насчитывает двенадцать слов этой категории, т.е. в среднем по три на четверостишие; все они падают на четные икты стиха, четыре занимают конец первого, а восемь — конец второго полустишия. Кроме двух наречий, в этой роли подвизается десять существительных, а именно: шесть локативов с предлогами *в* и *на*, два аккузатива с предлогом *в* и два генитива с предлогами *из* и *у*. Половину существительных сопровождает прилагательное-определение. Коротко говоря, стихотворение буквально уснащено обстоятельствами места. Они покрывают ровно половину рифмующих слов, и на все эти обстоятельства вместе с их определениями уходит свыше четверти всего текста.

В необычном изобилии обстоятельств места наглядно проявляется упор этих стансов на пространственные отношения. В первой строфе девушка, обрамляемая церковным хором, приближает слушателям и и корабли, ушедшие в море, и чужой, заморский край, так что всем, согласно третьей строфе, сообщается вера в тихую заводь, давшую прибежище всем кораблям, и в светлую жизнь, обретенную на чужбине усталыми странниками. Даль, раздвинутая в обеих нечетных строфах, в четных пропадает, уступая место отвесной, внутрицерковной перспективе с низящимся мраком, молитвой, летящей ввысь, и лучом, падающим сверху на клирос.

Противопоставление обоих аккузативов с предлогом *в* наглядно символизирует различную направленность нечетной и четной строфики: в то время как первая строфа говорит о $_{3}$ *кораблях, ушедших В МОРЕ* (→), вторая запечатлевает $_{5}$ *голос, летящий В КУПОЛ* (↑). Именно эта вертикальная перспектива открывает $_{14}$ *высоко, у Царских Врат*, ребенка, причастного Тайнам, иными словами, Младенца на том образе Богоматери, который по обычаю высится слева от Царских Врат, непосредственно под иконой Тайной Вечери, увенчивающей Врата.

Горестный вестью *О том, что никто не придет назад*, последняя, т.е. вторая, из четных строф порывает связь с ушедшими в море и за море. Сужен горизонт, и вместе с потерей пространственной сопринадлежности утрачивается также временная перспектива. Вера в грядущее ($_{9}$ *радость будет*) исчезает с отрицанием возврата ($_{16}$ *никто не придет*). Именно на контрасте чередующихся широтных и высотных строф зиждется лирическая тема всего стихотворения и многогранная игра грамматических противопоставлений и сближений, далеко превзошедшая художественную значимость его лексических образов. Этот контраст дает ключ к тому, что В. М. Жирмунский[5] именует «самым методом символизации» в поэтике Блока. Рознь между символикой множественного числа в нечетных строфах и единственного в четных тесно связана с неразрешимым конфликтом между развертыванием одних вширь и вдаль и линейной устремленностью других ввысь и вглубь ($_{13}$ *луч был тонок*).

В местоимении *все, всех, всем* нечетные строфы намеренно слили представление всех в церкви и всех на чужбине. Означает ли познание невозвратности в эпилоге четвертой строфы отмену радости только для каждого на *этом* берегу, возмечтавшего о приходе кораблей, или же и для всех тех, о ком верилось, что на *том* берегу они «Светлую жизнь себе обрели»?

Навязчивым мотивом для поэзии Блока был в то время уход без возврата, корабли, уплывшие «за черту морей» и вожделение «усталых людей», чтобы те вернулись и зажгли сердца «Нечаянной Радостью»[6]. В лирической драме «Король на площади» призывы уверовавших в прибытие кораблей – «К веселью! К веселью! Моря запевают» – перемежаются с голосами сомнения, нашептывающими: «Корабли с моря! Да ведь это безумие! – Если они верят в это, значит уж больше не во что верить!» – «Корабли не придут. Их уничтожит буря». «Погибнут или просто не захотят вернуться?» Пьеса повторяет знакомые образы: «народ уверен, что корабли принесут спасение», – между тем снова «плачет ребенок». Завладев символикой Блока, в его стихах того времени неизбежно «раздается детский плач». В конце разбираемых стансов и Тайны, и Царские Врата, смежные с плачущим ребенком, пишутся с большой буквы, сам ребенок обмирщен малой литерой. Он остался один, когда с образа Нечаянной Радости заступница за «всех забывших радость свою» сошла на клирос приобщиться к хору и возвестить людям, что радость близится. Дева с младенцем оказались разобщены и в стихах того же пятого года о Прекрасной Даме в сонме безвозвратно отплывших: «Она не придет никогда».

Трагическая тема обманутой надежды на возвращение кораблей, быть может, наново захватила поэта в связи с недавним ужасом Цусимы (май 1905 г.), и впоследствии он напомнит: «Раскинулась необозримо/ Уже кровавая заря,/ Грозя Артуром и Цусимой». Но корабли, как отмечено Мочульским, сыздетства «магическое слово для Блока»[7]. Дважды повторенное в нечетных четверостишиях стансов, оно искусно оркестровано в контекст каждой из четырех строф. Форма $_3$ *КОРАБЛЯ́Х* с велярными /k/ и /x/ в начале и конце и с вибрантом /r/ в среднем слоге находит опору в прочих стихах первой строфы: $_1$ *Де́вушКА... цеРКО́вном ХО́Ре* – $_2$ *КРаю́* – $_4$ *забы́вшиХ РА́дость*. Вторая строфа подхватывает и варьирует скорее остальные неслоговые фонемы того же слова – губную и латеральную: $_5$ *Пе́Л... ку́ПоЛ* – $_6$ *Бе́Лом ПЛече́* – $_7$ *КА́ждый из мРА́КА* – $_8$ *Бе́Лое ПЛа́тье Пе́Ло В Луче́*. Кстати, из 32 латеральных /l/ и /l'/ всего текста почти половина (15) приходится на вторую строфу. Вступительный стих третьей строфы – $_9$ *И ВСЕ́м КАЗА́Лось, ЧТО РА́дость Бу́дет* – и звучанием, и значением подсказывает благую весть, $_{10}$ *ЧТО в ти́хой ЗА́води ВСЕ КОРАБли́*, а рифмующий глагол $_{12}$ *ОБРеЛИ́* воспроизводит почти весь звуковой состав «магического слова». В последней строфе трагическая антитеза миражных кораблей – полустишие $_{15}$ *плакал ребенок* дает новую вариацию той же звуковой темы:

/karabl'í – abr'il'í – plákal r'ib'ónak/.

Морфологический остов стансов подлежит рассмотрению на фоне их семантического состава. Глагол здесь представлен только четырнадцатью примерами финитной системы (включая одну нулевую форму) и тремя причастиями. Все финитные формы ограничены безпризнаковой

категорией третьего лица. И глаголы, и местоимения первых двух лиц отсутствуют, между тем как они играют немаловажную конструктивную роль во многих других стихотворениях Блока.

Финитные формы в независимых предложениях стансов «Девушка пела...» строго единообразны: это глаголы действительного залога несовершенного вида в третьем лице единственного числа прошедшего времени изъявительного наклонения: $_{1}$ *пела,* $_{5}$ *пел,* $_{6}$ *сиял,* $_{7}$ *смотрел и слушал,* $_{9}$ *казалось;* $_{13}$ *был ... был,* $_{15}$ *плакал*. Только глаголы в подчиненных конструкциях обнаруживают большее многообразие категорий. На прошедшее время совершенного вида причастий первой строфы, $_{3}$ *О всех кораблях, ушедших в море,* $_{4}$ *О всех забывших радость свою*, третья строфа отвечает придаточным предложением – $_{11}$, $_{12}$ *Что на чужбине усталые люди/Светлую жизнь себе обрели* – с глаголом того же времени и вида, тогда как четные строфы обоих разделов не знают завершенного прошлого, потому что вообще им чужда временная перспектива.

Обращаясь к глагольным признакам вертикального параллелизма, следует отметить, что обе строфы первого раздела отличаются большей глагольностью. Именно в этих строфах мы встречаем обособленные определения, выраженные причастиями ($_{3}$ *кораблях, ушедших;* $_{4}$ *всех забывших;* $_{5}$ *голос, летящий*), в противоположность беспричастным строфам второго раздела; с другой же стороны, в первом разделе есть только так называемые к о н к р е т н ы е, лексические глаголы, тогда как строфы второго раздела изобилуют а б с т р а к т н ы м насквозь грамматическим глаголом бытия в его различных формах и функциях: $_{9}$ *радость будет;* $_{10}$ *в тихой заводи все корабли* (с нулевой формой названного глагола); $_{13}$ *И голос был сладок, и луч был тонок.* $_{14}$, $_{15}$ *И только ... плакал ребенок* – единственное положительное и конкретное действие в пределах заключительной строфы.

В плане настоящего (точнее, непрошедшего) времени совершенного вида третья строфа ставит вопрос о грядущем, оттеняемый в конце четвертой строфы схожей глагольной формой, но в сопровождении отрицания *не*: единственная отрицательная конструкция во всем тексте. Таким образом, настоящее время совершенного вида появляется только в обеих строфах второго раздела, развертывая временную перспективу в нечетной строфе и обратно утверждая вневременной характер строфы четной. Собственно, в третьей строфе наряду с формами прошедшего несовершенного ($_{9}$ *казалось*) и совершенного ($_{12}$ *обрели*) и настоящего совершенного ($_{9}$ *будет*), можно отметить также нулевую форму настоящего несовершенного: $_{10}$ *в тихой заводи* (#) *все корабли*[8].

Действующие лица в четных строфах описаны как бы со стороны, тогда как нечетные строфы сосредоточены на пересказе речи и переживаний самых действующих лиц. В связи с более изобразительным характером четных строф глаголы приобретают в них адвербиальную характеристику. Наличие наречий в этих строфах при отсутствии таковых в строфах нечетных служит одним из примеров конечного горизонтального параллелизма. Местоименный характер обоих соотнесенных наречий второй строфы – $_{5}$ *Так пел,* $_{8}$ *Как... пело* – противопоставляет их обоим адвербиальным обстоятельствам места в четвертой строфе: $_{14}$ *высоко...* $_{15}$ *плакал,* $_{16}$ *не придет назад.*

Как уже было отмечено в начале, формам женского рода принадлежат и единственное подлежащее, и единственное сказуемое первой стро-

фы – *Девушка пела*, и среди независимых предложений всего стихотворения это единственный номинатив женского рода, так же как из всех финитных глаголов, различающихся не только по числам, но в единственном числе и по родам, т.е. из одиннадцати личных форм прошедшего времени, это единственная женская форма. Первый стих второй строфы переводит пение девушки в план синекдохи и, сохраняя начальный глагол, заменяет мужским женский род подлежащего и сказуемого: $_{5}$ *Так пел ее голос*. Мало того, мужским родом наделены все подлежащие и сказуемые единственного числа в независимых предложениях названной строфы: $_{5}$ *пел ее голос*, $_{6}$ *луч сиял*, $_{7}$ *каждый... смотрел и слушал*. Это правило распространяется на обе четные строфы, тогда как в нечетных строфах среди подлежащих и сказуемых единственного числа нет ни одной формы мужского рода.

Заключительный стих второй строфы транспонирует девичье пение в придаточное предложение, снова повторяя все тот же глагол, но на этот раз переходя к нейтрализованной и безликой категории среднего рода и связывая это сказуемое с метонимическим подлежащим, единственным подлежащим среднего рода во всем стихотворении: $_{8}$ *Как белое платье пело*.

Из придаточного предложения средний род сказуемого перебрасывается в смежный стих третьей строфы с его безличным глаголом, единственным предикатом среднего рода в независимых предложениях стансов: $_{9}$ *И всем казалось*. Этой безличной форме среднего рода придаточные предложения той же, третьей, строфы противопоставляют сперва подлежащее женского рода, перекликающееся с подлежащим первой строфы, а затем безродые формы множественного числа – два подлежащих и сказуемое $_{12}$ *обрели*. Таким образом, в трактовке личных форм прошедшего времени вторая строфа переходит от двухпризнакового женского рода к однопризнаковому мужскому роду в независимых предложениях и к беспризнаковому среднему в предложении придаточном[9], а третья строфа сперва вводит средний род в независимое предложение, а затем безродую форму множественного в последнее придаточное предложение. Первый стих четвертой строфы возвращается к мотиву девичьего пения и подхватывает лексику второй строфы ($_{5}$ *голос*, $_{6}$ *И луч*, $_{8}$ *в луче* – $_{13}$ *голос... и луч*), доводя до предела ее игру на латеральных фонемах (пять /l/ в тринадцатой строке по сравнению с тремя-четырьмя /l/ и /l'/ в каждом стихе третьей строфы), но при этом поступается активными глаголами своего образца ($_{5}$ *пел ее голос*, $_{6}$ *луч сиял*) и впервые вводит в стихотворение аттрибутивные сказуемые: $_{13}$ *И голос был сладок, и луч был тонок*. Конкретный глагол заключительной строфы, противопоставленный и созвучный началу стансов, – $_{1}$ *ДевушКА ПеЛА* – отнесен к новому герою: $_{15}$ *ПЛАКАЛ ребенок*, и, подобно женскому роду первой строфы, мужской род владеет в последней строфе подлежащими и сказуемыми независимых предложений ($_{13}$ *голос был... луч был*, $_{15}$ *плакал ребенок*), а также подлежащим придаточного предложения ($_{16}$ *никто*). Так род, в речевом обиходе наиболее формализованная из грамматических категорий, использован для развития лирической темы стансов.

Если последняя строфа некоторыми чертами сходствует с первой (нисходяще-диагональный параллелизм), то еще отчетливее структурная связь обеих внутренних строф (восходяще-диагональный параллелизм или – в аспекте трихотомии – единство средней секции). Внутренние

строфы, вторая и третья, озабоченные соучастием прихожан, противопоставлены обеим внешним строфам, не замечающим никого, кроме индивидуальных героев. Именно внутренние строфы изобилуют качественными эпитетами (6 *на белом плече*, 8 *белое платье*, 10 *в тихой заводи*, 11 *усталые люди*, 12 *Светлую жизнь*), тогда как в строфах внешних отсутствуют качественные прилагательные в роли определений.

Обе внутренние строфы совпадают и по строю рифм. Традиционный минимум требуемых звуковых соответствий остается недовыполненным только в двух рифмах стихотворения, а именно в женских рифмах обеих внутренних строф: 5 *кУпОЛ* – 7 *слУшАЛ*, 9 *БУДЕт* – 11 *лЮДИ*, и единственно в двух мужских рифмах тех же строф созвучия распространяются на согласные слогов, предшествующих последнему ударению: 6 *БЕЛом пЛеЧЕ* – 8 *ПЕЛО в ЛуЧЕ*, 10 *кОРаБЛИ* – 12 *ОБРеЛИ*.

В обеих внутренних строфах стихи кончаются и на открытые, и на закрытые слоги: обе мужские рифмы открыты, а из женских рифм одна закрыта, а другая сочетает конечный закрытый слог (9 *бу́дет*) с открытым (11 *лю́ди*). Напротив, в других строфах нет совмещения закрытых с открытыми концами стихов, причем между обеими строфами проявляется яркий контраст: в первой строфе все стихи оканчиваются открытым слогом, как бы стилизуя открытое окончание начальной доминанты *д е в у ш к а*, а в заключительной строфе в противоположность всем прочим строфам не только женские стихи, но и мужские кончаются закрытым слогом (14 *Вра́т* – 16 *наза́д*), словно обобщая нулевую флексию финального имени *р е б е н о к*.

Строго закономерно в стансах Блока распределение несогласуемых, т.е. самостоятельных и управляемых, падежных форм. Из 32 существительных, субстантивированных прилагательных и субстантивных местоимений шестнадцать приходится на нечетные строфы (по восьми на каждую) и столько же на обе четные строфы. Последний стих каждой нечетной строфы располагает одним беспредложным аккузативом в семантически соотнесенных контекстах: 4 *О всех забывших радость свою* – 12 *Светлую жизнь себе обрели*, – и эти единственные во всем тексте примеры переходных глаголов с прямыми дополнениями еще выдвинуты совершенным видом обоих глаголов и сочетанием с единственным возвратным местоимением, придающим своеобычную интимную значимость и забвению радости, и обретению светлой жизни. В то время как начальный горизонтальный параллелизм пользуется беспредложным аккузативом, две одинокие конструкции аккузатива с предлогом служат начальному вертикальному параллелизму. Таковы в ближайших женских стихах двух строф первого раздела примеры аккузатива с предлогом *в*, оба в сочетании с причастиями и в остром взаимном противопоставлении, как уже было указано выше: 3 *ушедших в море* – 5 *летящий в купол*.

Конечный горизонтальный параллелизм зиждется на формах генитива, встречающихся единственно в двух четных строфах, дважды во второй и раз в четвертой. Генитив, близкий по самой своей природе плану метонимий и синекдох, пронизывающему эти строфы, облечен мотивом сопринадлежности. 5 *Так пел ее голос* – деятелем становится синекдоха, подлинный «деятель» (девушка) подан в ракурсе генитива, мало того, он не назван, а заменен местоименной анафорической ссылкой, чтобы вовсе стушеваться в четвертой строфе: 13 *И голос был сладок*. В игре светотени 7 *каждый* связан с генитивом *из мрака* не то как pars pro toto,

не то как per id quod continet, id quod continetur ostenditur... aut contra[10]. Этому обстоятельству места противостоит в четвертой строфе обособленное обстоятельство $_{14}$ *У Царских Врат*, внешне и внутренне связанное с образом плачущего ребенка, и наряду с примыкающим обособленным членом, о б с т о я т л ь с т в е н н ы м   о п р е д е л е н и е м $_{15}$ *Причастный Тайнам, — плакал*[11], оно делит пополам значимой паузой вслед за первым также средние стихи конечной строфы и одаряет ее двойным — элегически мирским и иератическим — смыслом.

Четвертая, конечная, вертикальная разновидность параллелизма в стансах представлена в системе склонения беспредложными формами датива, распределенными исключительно между третьей и четвертой строфами, так же как примеры родительного падежа разверстаны между строфами второй и четвертой, т.е. на первую из обеих строф приходится два случая ($_{9}$ *всем казалось;* $_{12}$ *себе обрели*), а на вторую — один ($_{15}$ *Причастный Тайнам*). Форм дательного падежа с предлогом в стихотворении нет. Пускай всем причудилась радость, и усталым людям, казалось бы, досталась светлая жизнь, но, согласно реплике четвертой строфы, Тайнам причастен только ребенок.

Творительный падеж незнаком стансам, а наиболее распространены два падежа — всегда беспредложный номинатив и непременно предложный локатив. Симметрично распределены все двенадцать примеров именительного падежа: четыре приходятся на обе нечетные строфы ($_{1}$ *Девушка,* $_{9}$ *радость,* $_{10}$ *корабли,* $_{11}$ *люди*) и по четыре — на четные строфы первого раздела ($_{5}$ *голос,* $_{6}$ *луч,* $_{7}$ *каждый,* $_{8}$ *платье*) и второго ($_{13}$ *голос... луч,* $_{15}$ *ребенок,* $_{16}$ *никто*). При этом возникают троичные семантические цепи: девушка — голос — голос; луч — радость — луч; платье — корабли — ребенок; каждый — люди — никто. В каждой из четных строф номинатив образует три подлежащих в главных предложениях и одно в придаточном, между тем как нечетные строфы содержат: первая — одно лишь независимое подлежащее, а третья — лишь три зависимых. Таким образом третья строфа опрокидывает иерархию первой, точнее, обе нечетные строфы пополняют друг друга, тогда как две остальные параллельны в своей самозаконченности.

Из восьми самостоятельных или же управляемых падежных форм первой строфы пять принадлежат локативу (если же присчитать и согласуемые падежные формы, то локативные формы составят одиннадцать из пятнадцати). Пяти локативам первой строфы ($_{1}$ *в церковном хоре,* $_{2}$ *О всех усталых в чужом краю,* $_{3}$ *О всех кораблях,* $_{4}$ *О всех*) остальные строфы все вместе противопоставляют столько же примеров локатива ($_{6}$ *на белом плече,* $_{8}$ *в луче,* $_{10}$ *в тихой заводи,* $_{11}$ *на чужбине,* $_{16}$ *О том*). Если присоединить к образчикам локатива все прочие предложные сочетания, то в строфах второго раздела обнаружится по две конструкции с предлогами, а в каждой строфе первого раздела — столько, сколько в следующих двух строфах вместе, т.е. во второй четыре, а в первой шесть. Наиболее ходовой предлог — *в*, входящий в шесть из этих четырнадцати сочетаний, — образует арифметическую регрессию в своем распределении по строфам от первой до четвертой, а именно 3 : 2 : 1 : 0, и снова первая строфа заключает столько же примеров, сколько все остальные, вместе взятые.

Локатив в собственно местном значении (с предлогом *в* и *на*) встречается только в первых трех строфах, по два раза в каждой из них, созда-

вая при этом четкие семантические сопоставления: $_1$ *в церковном хоре* – $_2$ *в чужом краю;* $_6$ *луч... на белом плече* – $_8$ *белое платье... в луче;* $_{10}$ *в тихой заводи* – $_{11}$ *на чужбине.*

Разверстка локативных форм в различных сочетаниях и вообще предложных конструкций иллюстрирует своеобразное положение, занимаемое начальной строфой по сравнению со всеми остальными строфами, в особенности с противоположной, конечной, строфой.

Неоднократно отмечавшееся комментаторами мастерство Блока в отборе, изощренном расположении и повторении ударных гласных и их комбинаций[12] ярко сказывается в исследуемых стансах. Из 64 ударных гласных мы насчитываем в тексте 20 /á/[13], 17 /é/, 13 /ó/, 8 /ú/ и 6 /í/. На диффузные (узкие) фонемы /ú/ и /í/ приходится лишь незначительное меньшинство ударных гласных, всего 14, и из них половина падает на третью строфу (5 /í/ и 2 /ú/), а минимум на четвертую (1 /u/). Из фонем, противопоставленных друг другу по высокой и низкой тональности, высокотональные (светлые) /é/ и /í/ заметно доминируют в первых трех строфах над низкотональными (темными) /ó/ и /ú/ (23 – 12); это достигается перевесом фонемы /é/ над /ó/ в первой (6 – 4) и особенно во второй строфе (7 – 1), а затем в третьей преобладанием обоих светлых гласных (9) над /ú/ (2) при полной утрате /ó/. Четвертая строфа приносит резкую перемену: /é/ и /í/ вообще исчезают, тогда как число темных гласных доходит до десяти, в том числе восемь раз встречается /ó/ и всего лишь один раз /ú/. Таким образом, ударный вокализм характеризуется одновременным максимумом темных и компактных (широких) гласных под ударением в последней строфе и одновременным максимумом светлых и диффузных фонем в предпоследней строфе. Звуковой символизм светлых, диффузных гласных несет мотив близящейся радости, тогда как темные, компактные фонемы финала вторят трагическому плачу ребенка.

Только три ударные гласные могут повториться в пределах полустишия: /é/, /ó/ и /á/, – и каждая из этих трех пар, /é/ – /é/, /ó/ – /ó/ и /á/ – /á/, встречается в стихотворении по три раза: раз в одной и дважды в иной, обязательно четной строфе, причем каждое из этих троекратных сочетаний непременно появляется частью в нечетных, частью же в четных строках, занимая в последних иное полустишие, нежели в первых.

Парные сочетания /é/ – /é/ и /ó/ – /ó/ заданы в начальном стихе: $_1$ *Де́вушка пе́ла в церко́вном хо́ре.* Появившись впервые в первой половине первого стиха первой строфы, пара /é/ – /é/ дважды повторяется во втором полустишии четных строк второй строфы: $_6$ *на бе́лом плече́;* $_8$ *пе́ло в луче́,* – тогда как пара /ó/ – /ó/ из второй половины первого стиха первой строфы два раза перекидывается в четвертую строфу и дважды повторяется в первом полустишии ее четных строк: $_{14}$ *И то́лько высо́ко:* $_{16}$ *О то́м, что никто́.* В свою очередь повтор /á/ – /á/ появляется один раз во второй и два раза в четвертой строфе, а именно дважды в первом полустишии нечетных строк: $_7$ *И ка́ждый из мра́ка;* $_{15}$ *Прича́стный Та́йнам* – и раз во второй половине четвертого стиха: $_{14}$ *у Ца́рских Вра́т.*

На втором месте в полустишии фонема /é/ встречается только в парных сочетаниях /é/ – /é/. Начиная с вступительного слова *Девушка,* первый икт во всех четырех стихах первой строфы падает на /é/, а в первых двух строфах на /é/ приходится 11 из 16 нечетных иктов. Доминантная

роль переходит от /é/ к светлой же, но в отличие от /é/ диффузной фонеме /í/, выступающей преимущественно под четными иктами, в том числе трижды вслед за /é/: $_{10}$ *все́ корабли́;* $_{12}$ *Све́тлую жи́знь себе́ обрели́.*

В четвертой строфе, за одним исключением, появляются только /ó/ и /á/. Фонема /á/, определяемая как полюс компактности и связанная синэстетически с объемностью и тяжестью, постепенно, от первой строфы до последней, растет в числе. И в первом, и в последнем полустишии заключительной строфы /á/ следует за /ó/: $_{13}$ *И го́лос был сла́док;* $_{16}$ *не приде̋т наза́д.* Двукратное повторение каждой из этих двух фонем развертывает ту же вакалическую, нарастающе тягостную тему на протяжении следующей строки, $_{14}$ *И то́лько высо́ко, у Ца́рских Вра́т*, и ту же тему варьирует конечный стих с троекратным /ó/ и однократным /á/, воспроизводящий таким образом начальное полустишие сперва второго, затем первого стиха той же строфы: $_{16}$ *О то́м, что никто́ не приде̋т наза́д.* Путем замены всех /ó/ фонемой /á/, и обратно, а н т и с и м м е т р и я скрепляет тесной вокалической связью обе семантически сопряженные строки – конечную и предпоследнюю: $_{15}$ *Прича́стный Та́йнам, – пла́кал ребе̋нок*, причем /ó/, смежное с /á/, в обоих стихах, и только в них, следует за мягким согласным: $_{15}$ *пла́кал ребе̋нок* – $_{16}$ *не приде̋т наза́д.* Эти две финальные строки, единственные в стансах стихи с тремя одинаковыми гласными под смежными иктами (á-á-á, ó-ó-ó), образуют антисимметричную фигуру, сверх того, расположением односложных и двусложных интервалов между иктами, как было уже отмечено выше. Наконец, эти строки, глубоко меняющие самую суть всего стихотворения, занимают в нем исключительное положение также и по составу внутристрочных окончаний. Во-первых, единственно в этой строфе встречаются строки из трех одинаковых внутренних окончаний – только женские ($_{14}$ *И то́лько / высо́ко, / у Ца́рских / Вра́т,* $_{15}$ *Прича́стный / Та́йнам, – / пла́кал / ребе̋нок*) или только мужских ($_{16}$ *О то́м, / что никто́ / не приде̋т / наза́д*). Во-вторых, в пределах каждой из первых трех строф одинаковый состав внутристрочных окончаний никогда не повторяется в противоположность внутренним строкам четвертой строфы: $_{14}$ ЖЖЖ – $_{15}$ ЖЖЖ. В-третьих, обе финальные строки по составу всех своих окончаний (включая самый исход стиха) снова состоят в отношениях антисимметрии: предпоследний стих с четырьмя женскими окночаниями перелицован в четыре мужских окончания последней строки ($_{15}$ ЖЖЖЖ – $_{16}$ ММММ). В тройной антисимметрии нашла себе сгущенное выражение трагическая развязка стансов.

Ударный вокализм рифм разительно отличается в первых трех строфах от разверстки гласных под остальными иктами. Из восьми рифм всего стихотворения только обе мужские рифмы внутренних строф содержат светлые гласные, в то время как все четыре женские рифмы вместе с мужской рифмой начальной строфы пронизаны темными гласными – четыре /ó/ в женских рифмах обеих внешних строф и шесть /ú/: $_{2}$ *краю́* – $_{4}$ *свою́,* $_{5}$ *ку́пол* – $_{7}$ *слу́шал,* $_{9}$ *бу́дет* – $_{11}$ *лю́ди.* Таким образом, шесть из восьми ударных /ú/ приходится на рифмы, а остальные два принадлежат слову *луч* под нечетными иктами в обеих четных строфах. Огласовка рифм относительно независима от звуковой ткани всего стиха. Женские рифмы на /ó/ протягивают нить от вступительной строфы к заключительной, и сплошь низкая тональность ударного вокализма в рифмах первой строфы предвосхищает доминирующий тон всей строфы о

плаче ребенка. Гласный /ú/, в одно и то же время темный и диффузный, проходя сквозь три рифмы первых трех строф, придает всему ходу лирической темы глухо-пасмурный фон, оттеняющий звукообразные вариации внутри стиха от самого зачина до исхода третьей строфы. Между тем над четвертой строфой от начала до самого конца всех ее стихов непрерывно стелется и тяготеет финальная вокалическая тема густой и беспросветной тьмы.

II. О «ГОЛОСЕ ИЗ ХОРА»

Начальная строка стихов «Девушка пела...», написанных в августе 1905 г., кончалась словами *в церковном хоре*, а последняя строка начиналась предложением *И голос был сладок*. Такова была подсказка, перенятая Блоком из стихов, которыми он до самой смерти любил замыкать программу своих публичных чтений. Такова была подсказка его «Голосу из хора»; над ним Блок работал с начала десятых годов до февраля 1914 г. и, только что закончив, отметил в записной книжке: «Пахнет войной».

I 1 Как часто плачем – вы и я –
2 Над жалкой жизнию своей!
3 О, если б знали вы, друзья,
4 Холод и мрак грядущих дней!

II 1 Теперь ты милой руку жмешь,
2 Играешь с нею, шутя,
3 И плачешь ты, заметив ложь,
4 Или в руке любимой нож,
5 Дитя, дитя!

III 1 Лжи и коварству меры нет,
2 А смерть – далека.
3 Все будет чернее страшный свет,
4 И все безумней вихрь планет
5 Еще века, века!

IV 1 И век последний, ужасней всех,
2 Увидим и вы и я.
3 Все небо скроет гнусный грех,
4 На всех устах застынет смех,
5 Тоска небытия...

V 1 Весны, дитя, ты будешь ждать –
2 Весна обманет.
3 Ты будешь солнце на небо звать –
4 Солнце не встанет.
5 И крик, когда ты начнешь кричать,
6 Как камень, канет...

VI $_1$ Будьте ж довольны жизнью своей,
$_2$ Тише воды, ниже травы!
$_3$ О, если б знали, дети, вы,
$_4$ Холод и мрак грядущих дней!

Трудно найти среди стихотворений Блока более наглядную иллюстрацию к его признанию, вошедшему в предисловие «Возмездия»: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный смысл». Пусть автор временами считал свой «Голос из хора» «очень неприятными», неизвестно зачем написанными стихами, которым лучше было бы «оставаться несказанными»: «Но я должен был их сказать». И в перечне стихов, которые Блок читал на литературных вечерах в начале 1918 г., то есть именно в дни работы над «Двенадцатью», «Голос из хора» значился вторым из одиннадцати текстов.

Видимо, «в руке любимой нож» встретил отклик в словах, с которых Блок, по свидетельству Корнея Чуковского, начал писать свою новую поэму: «Уж я ножичком полосну, полосну».

Сочетание образов второй строфы Хора – *ты милой руку жмешь* и *в руке любимой нож* – восходит к тесно связанным и в свою очередь рифмовавшим строкам *Ты милой руки страстно жал / В ночи таинственной, / Смотри – блеснет сквозь ночь кинжал / В руке убийственной.*

Как ни толковать настойчивую преемственность мотива, не подлежит сомнению, что «Голос из хора» истово следует завету писательской «Автобиографии» 1909 г.: «Существует математика слова (как математика всех других искусств), особенно – в стихах».

Даже беглого взгляда достаточно, чтобы заметить совокупность грамматических построений, лежащих с основе всего стихотворного текста и определяющих его драматическое развитие.

В шестистрофной композиции «Голоса» каждая последующая строфа подхватывает слово предыдущей строфы, подвергая его некоторой морфологической или синтаксической перемене, причем это слово падает на нечетные строки обеих ассоциированных строф: I $_7$ *плачем* → II $_3$ *плачешь*! II $_3$ *ложь* → III $_1$ *Лжи;* III $_5$ *века* → IV $_1$ *век* (ср. также наречие III $_3$ *Всё* → прилагательное местоимение IV $_3$ *Всё*); прямое дополнение IV $_3$ *небо* → V $_3$ *на небо;* V $_1$ *дитя* → VI $_3$ *дети*. Последнее двустишие шестой строфы возвращается к тексту второго полустишия первой строфы, повторяя его с одной лишь заменой обращения: VI $_3$ *дети, вы* – I $_3$ *вы, друзья*.

Шесть строф зыбкого строя и числа стихов образуют два параллельных раздела по три строфы каждый, а именно три строфы *начального* раздела (I–III) соотнесены с тремя строфами раздела *конечного* (IV–VI). Оба раздела разнятся даже в своем графическом облике: строфы между собою разграничены внутри начального раздела восклицательным знаком, а внутри конечного – троеточием, отражая таким образом различие в интонационном профиле строф.

Оба раздела противопоставляют *промежуточные* строфы (II, V) двум парам пограничных строф – *вступительных* (I, IV) и *заключительных* (III, VI).

Наконец, особыми чертами наделены строфы *крайние* (I, VI) и *серединные* (III, IV).

Исходная точка всех трех строф начального раздела – современность в ее отношении к грядущим векам и дням в противоположность исходной точке всего конечного раздела, рисующего последний из грядущих веков в его коренном отличии от нынешнего опыта. Тематика трех начальных строф: I) попытка подхода к современности с неучетом жуткой будущности, II) зарисовка страстей современности, III) путь к последнему веку; симметрический ответ трех дальнейших строф: IV) пророчество наступления ужасов последнего века, который мы все улицезрим, V) видение его леденящих и беспросветных дней и, наконец, VI) призыв к оправданию современности в свете ее сопоставления с несказанной жутью предстоящих испытаний и с грядущей тоской прижизненного небытия. Шестая строфа возражает первой отказом от обрядового плача *над жизнью* в ее церковной огласовке и от морализующего неприятия повседневности. Эпилог зовет к примирению именно с теперешней – тихой, приземистой, будничной – *жизнью*. Этот «очень неприятный», по отзыву автора, призыв к малому существованию слит поэтом в саркастическое созвучие с квиетизмом ходовой поговорки:

Бу́дьте ж дово́льны жи́знью свое́й,
/t'iš/ /dav/ /niž/ /va/,
Ти́ше воды́, ни́же травы́!
/t'íš/ /vad/ /n'íž/ /av/.

«Объективным» переводом издевательского императива на язык обиходной прозы были у Блока строки его предсмертного письма: «Итак, "здравствуем и по сей час" сказать уже нельзя: слопала-таки поганая, гугнивая, родимая матушка Россия, как чушка – своего поросенка».

Имена существительные (причисляя к ним и субстантивированные прилагательные формы второй строфы, II $_1$ *милой* и $_4$ *любимой*) поровну разверстаны между обоими разделами, насчитывая по 22 формы в каждом из них. Глубоко использовано многообразие сказуемостных форм. Особенно показателен отбор и распределение глаголов и местоименных подлежащих по лицам и числам.

Обе вступительные строфы (I и IV) в местоименной форме своего первого двустишия объединяют адресанта с коллективным адресатом его речи, связывая этот сборный субъект с далее смолкшими формами глаголов в первом лице множественного числа: I $_1$ *Как часто плачем – вы и я* –; IV $_2$ *Увидим и вы и я*. Вне этого сочетания «Голос» не знает ни местоименных, ни глагольных форм первого лица, так что во всем тексте

нет ни местоимения *мы*, ни глаголов в первом лице единственного числа.

Второе полустишие обеих крайних строф в общем им обеим рефрене разобщает форму *вы* от сопутствующего *я* и применяет ее в сочетании с сослагательным наклонением: I $_3$ *О, если б знали вы, друзья;* VI $_3$ *О, если б знали, дети, вы* (где в отрыве от местоимения *я*, подсказанного началом первой строфы, термин *дети* из простого обращения превращается в своего рода приложение к местоимению *вы* [= вы в своей детскости]). Такова тем более семантическая окраска сингулярной формы *дитя* в обеих промежуточных строфах (II $_5$ *Дитя, дитя!;* V $_1$ *Весны, дитя, ты будешь ждать –*).

Последняя строфа предпосылает сослагательной форме повелительную (VI $_1$ *Будьте ж довольны*), тогда как вне рассмотренных примеров употребление глаголов сводится к одному лишь индикативу, и притом исключительно единственного числа.

Характерною особенностью промежуточных строф – не в пример прочим, непосредственно обращенным к индивидуализованному адресату, – являются глаголы второго лица единственного числа: в обеих строфах по три, причем в строфе начального раздела они безраздельно господствуют (II $_1$ *ты милой руку жмешь,* $_2$ *Играешь,* $_3$ *И плачешь ты*), а в параллельной строфе конечного раздела занимают нечетные строки (V $_1$ *ты будешь ждать,* $_3$ *Ты будешь... звать,* $_5$ *ты начнешь кричать*) в противовес формам третьего лица в трех четных строках ($_2$ *обманет,* $_4$ *не встанет,* $_6$ *канет*), причем как сложные, имперфективные формы в нечетных строках, так и простые, перфективные примеры в строках четных наделены здесь значением будущего времени.

Противопоставление перфективных форм пятой строфы имперфективным формам второй строфы с семантической придачей временных отношений находит себе соответствие в чете вступительных строф: I $_1$ *плачем* – IV $_2$ *Увидим,* $_3$ *скроет,* $_4$ *застынет*.

Обе конечные строфы явственно роднит употребление прилагательных в сказуемостных формах и функциях, знаменующих господство состояний над действиями: III $_2$ *смерть – далека,* $_3$ *Всё будет чернее страшный свет,* $_4$ *И всё безумней вихрь планет* – VI $_1$ *Будьте ж довольны,* $_2$ *Тише воды, ниже травы!* Симметричное построение предпосылает в обеих строфах именную форму прилагательного двум параллельным примерам сравнительной степени. Глагольная связка обозначена по одному разу в каждой из двух строф (III $_3$ *будет чернее;* VI $_1$ *Будьте ж довольны*).

Подведем некоторые итоги. Местоименные и глагольные формы второго лица единственного числа встречаются в «Голосе» только во второй, промежуточной, строфе обоих разделов: II $_1$ *ты... жмешь,* $_2$ *Играешь,* $_3$ *плачешь ты;* V $_1$ *ты будешь ждать,* $_3$ *Ты будешь... звать,* $_5$ *ты начнешь кричать*. Первое лицо единственного числа у местоимений и множественного – у глаголов имеет место только в начальном двустишии обоих разделов: I $_1$ *плачем – вы и я;* IV $_2$ *Увидим и вы и я*. Глагольные формы второго лица множественного числа появляются в первой и последней строфах стихотворения, а местоимение *вы*, сверх того, опять-таки в первой строфе второго раздела: I $_1$ *вы и я,* $_3$ *если б знали вы;* IV $_2$ *и вы и я;* VI $_1$ *Будьте ж,* $_3$ *если б знали... вы*. Наконец, в каждой паре параллельных строф строфа одного из разделов, и притом только одного, наделена глагольными формами третьего лица единственного числа: в начальном разделе заключительная (III) строфа, а в конечном –

вступительная (IV) и промежуточная (V). Таким образом, глагольные формы третьего лица единственного числа и второго лица множественного числа друг друга исключают: последние фигурируют только во вступительной строфе начального раздела и в заключительной строфе конечного, а формы третьего лица единственного числа всплывают, напротив, только в заключительной строфе начального раздела и во вступительной строфе раздела конечного.

Обе крайние строфы ведут речь в терминах грядущих дней (I $_4$, VI $_4$), а обе внутренние – в терминах надвигающихся веков (III $_4$, IV $_1$). Повторный ударный слог III $_5$ *веКА́, веКА́!* в лад *КАва́рству* первой строки и рифме $_2$*далеКА́* продолжает отзываться либо полностью, либо как сведенный к начальному велярному согласному в конце следующих двух страшащих будущим строф: IV $_5$ *ТосКА* (с попутным тройным выразительным повтором IV $_4$ *На все́х уста́х засты́нет...* $_5$ *Тоска́:* /stá/ – /ast/ – /tas/); V $_5$ *КриК, КАГда ты начнешь Кричать,* $_6$ *КАК КАмень, КАнет.*

До последних подробностей продуманный поэтом грамматический склад шести строф «Голоса» остро расходится с причудливым разнобоем в метрическом составе шестистрофного стихотворения. Коренной размер, мужской четырехстопный ямб, лежит в основе двадцати из двадцати девяти строк всего стихотворения, с единичными гиперметрическими слогами в пяти строках. Каждая из двух крайних строф содержит четыре четырехстопные строки под перекрестными рифмами, допуская хориямбические отступления, в одном примере даже двойное (VI $_2$ *Тише воды, ниже травы!*). Строфы II, III и IV слагаются из пяти стихов, в том числе трех (первого, третьего и четвертого) четырехстопных под общей рифмой и двух (т.е. второго и пятого) трехстопных или двустопных под перекрестной рифмой, причем только второй стих допускает гиперметрический слог. Наконец, пятая строфа насчитывает шесть стихов, три нечетных, четырехстопных, под мужской рифмой, и три четных, двустопных, под единственной во всем тексте женской рифмой (V $_2$ *обманет* – $_4$ *встанет* – $_6$ *канет*).

Многообразие строфических форм в своем явном отличии от грамматической архитектоники, несомненно, способствует автономному восприятию обоих разнородных планов.

Оба плана – грамматическая семантика и стиховой уклад – вызывающе сочетают поэзию тождества и сдвига: хориямбические уклоны и суперметрические наращения стирают границу между ямбами и дольниками, а параллельные строфы обоих разделов возводят в принцип разночисленность строк (4 – 5, 5 – 6, 5 – 4); с другой же стороны, разительное грамматическое сходство строф сочетается с их знаменательной розныо. Такова поэзия, такова по существу основа творений Александра Блока, и в особенности такова природа его пророчества о днях последнего века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Во всех трех интервалах между иктами общая сумма слогов составляет от четырех до пяти, а совместно с приступом (односложным или нулевым) – от пяти до шести слогов. Весь мужской стих охватывает от девяти до десяти слогов, а женских – от десяти до одиннадцати.

[2] Ср.: А. В. Шубников. Симметрия и антисимметрия конечных фигур. М., 1951.

[3] Ср. в октябрьских стихах того же года: «Пока такой же нищий *не будешь*, обо всем *не забудешь*». Контрастное сопоставление обоих глаголов того же корня, вошедшее в поговорку *Жив буду, не забуду*, неоднократно повторяется у Блока:

Я сегодня не помню, что *было* вчера,
По утрам *забываю* свои вечера,
В белый день *забываю* огни,
По ночам *забываю* дни.

[4] См.: E. Sapir. Totality. – «Language Monographs», 1930, VIII.

[5] См.: В. М. Жирмунский. Поэтика Александра Блока. – «Вопросы теории литературы». Л., 1928, с. 240. [Перепечатано в кн.: В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., «Наука», 1977.]

[6] В белых стихах поэмы «Ночная фиалка», начатой в ноябре все того же 1905 г., «больших кораблей приближение» превратилось, заверяет в примечании автор, в «почти точное описание виденного мною сна»:

Слышу, слышу сквозь сон
За стенами раскаты,
Отдаленные всплески,
Будто дальний прибой,
Будто голос из родины новой,
Будто чайки кричат,
Или стонут глухие сирены,
Или гонит играющий ветер
Корабли из веселой страны.
И нечаянно Радость приходит...

[7] К. Мочульский. Александр Блок. Париж, 1948, с. 166.

[8] Причастие настоящего времени не вносит временной перспективы в стих 5 *Так пел ее голос, летящий в купол*, потому что здесь причастный презенс означает одновременность по отношению к предикативному глаголу *пел*.

[9] «Средний род утвердился как наименее определенный – беспризнаковый – род среди беспадежных форм [т.е. кратких форм прилагательных и глагольных форм прошедшего времени]. Здесь «подлежащный» класс, выступающий как признаковый, противопоставлен беспризнаковому среднему роду, и первый указывает на то, что глагол или краткое прилагательное фактически соотносится с подлежащим, т.е. с более определенным, признаковым женским родом или с менее определенным и, следовательно, беспризнаковым мужским родом, тогда как форма среднего рода может быть связана с подлежащим среднего рода либо соотноситься с отсутствующим главным предметным словом». (R. Jakobson. The Gender Pattern of Russian. – Selected Writings, II, The Hague, 1971, p. 185).

[10] См.: H. Lausberg. Handbuch der literarischen Rhetorik, I. München, 1960, § 568.

[11] См.: Грамматика русского языка, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1954, § 907.

[12] См.: К. Чуковский. Книга об Александре Блоке. Берлин, 1922, глава «Инерция звуков»: «Ни у какого другого поэта не было такого повышенного ощущения гласных» (с. 67). Р. Эбернети посвятил этому вопросу богатую тонкими наблюдениями работу: R. Abernathy. A Vowel Fugue in Blok. – «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», VII, 1963, p. 88–107.

[13] В одном случае гласный /а/ под иктом, собственно, лишен словесного ударения, ◡|–◡–◡◡–◡◡–|◡: 11 *Что на чужбíне устáлые лю́ди.*

НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

Набросок первый: Подступы к Хлебникову

I

Лингвистика давно не довольствуется изучением мертвых языков, изжитых языковых эпох. Минувшие языковые системы нами интерпретируются с трудом; мы не переживаем вполне, а лишь частично, приблизительно, притом сильно переосмысливая, воспринимаем их элементы. Документы, из которых мы черпаем все наши сведения о языке прошлого, всегда неточны.

В силу этого все с большей настоятельностью выдвигается необходимость изучения современных говоров. Диалектология становится главным импульсом раскрытия основных лингвистических законов, и лишь изучение процессов живой речи позволяет проникнуть в тайны окаменелой структуры языка былых периодов. Только по отношению к языку современному, безусловно, применим прием временного разреза, так называемый синхронический метод, дающий возможность отделить живые процессы от окаменелых форм, продуктивные системы от «лингвистической пыли» (термин Ф. де Соссюра), дающий возможность усмотреть не только выкристаллизовавшиеся лингвистические законы, но и намечающиеся тенденции.

Трактуя о языковых явлениях прошлого, трудно избегнуть схематизации и некоторого рода механизации. Сегодняшний уличный разговор понятней языка «Стоглава» не только обывателю, но и филологу. Точно так же стихи Пушкина *как поэтический факт* сейчас непонятнее, невразумительнее Маяковского или Хлебникова.

Каждый факт поэтического языка современности воспринимается нами в неизбежном сопоставлении с тремя моментами: наличной поэтической традицией, практическим языком настоящего и предстоящей данному проявлению поэтической задачей.

Последний момент Хлебников характеризует так:

> Когда я замечал, что старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них будущее становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества – будущее. Оттуда дует ветер богов слова. [II, 8][1]

Если же мы оперируем с поэтами прошлого, эти три момента должны быть реставрированы, что удается лишь с трудом и отчасти.

В свое время стихи Пушкина были, по выражению современного ему журнала, «феноменом в истории русского языка и стихосложения», и кри-

Работа печатается с небольшими сокращениями по изданию: R. J a k o b s o n. Selected Writings, V. Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York, 1979, p. 299–354; впервые опубликована на русском языке в 1921 г.: Р. О. Я к о б с о н. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921.

тик тогда еще не задумывался о «мудрости Пушкина», а вопрошал: «Зачем эти прекрасные стихи имеют смысл? Зачем они действуют не на один только слух наш?»

Ныне Пушкин – предмет домашнего обихода, кладезь домашней философии. Стихи Пушкина как стихи ныне явно принимаются на веру, каменевают, став объектом культа. Недаром попались недавно на удочку такие пушкинисты, как Лернер и Щеголев, приняв за подлинное творение корифея ловкую подделку одного молодого поэта.

Пушкиноподобные стихи сейчас так же легко печатать, как фальшивые керенки: они лишены самостоятельной ценности и лишь имеют хождение взамен звонкой монеты.

Мы склонны говорить о легкости, незаметности техники как о характерной особенности Пушкина. И это ошибка перспективы. Для нас стих Пушкина – штамп; отсюда естественный вывод о простоте его. Совсем иное для пушкинских соверменников. Обратитесь к их отзывам, обратитесь к самому Пушкину. Например, для нас нецензурованный пятистопный ямб гладок и легок. Пушкин же *ощущал* его, т.е. ощущал как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей.

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.
Иначе стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канапе,
Все кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.
(«Домик в Коломне»)

Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно ее воспринять, пока мы ощущаем сопротивляемость материала, пока мы колеблемся: что это – проза или стихи, пока у нас «скулы болят», как болели, по свидетельству Пушкина, скулы у генерала Ермолова при чтении стихов Грибоедова.

Между тем наука и поныне трактует лишь о покойных поэтах, а если и коснется изредка живых, то лишь упокоившихся, вышедших в литературный тираж. То, что стало трюизмом в науке о практическом языке, до сих пор почитается ересью в науке о языке поэтическом, вообще плетущейся доселе в хвосте лингвистики.

Исследователи поэзии прошлого обычно навязывают этому прошлому свои эстетические навыки, перебрасывают в прошлое текущие способы поэтического производства. Такова причина научной несостоятельности ритмики модернистов, вчитавших в Пушкина сегодняшнюю деформацию силлабо-тонического стиха. Прошлое рассматривается – мало того, расценивается – под углом зрения настоящего, но лишь тогда станет возможна научная поэтика, когда она откажется от всякой оценки, ибо не абсурдно ли лингвисту, как таковому, расценивать наречия сообразно с их сравнительным достоинством? Развитие теории поэтического языка будет возможно лишь тогда, когда поэзия будет трактоваться как социальный факт, когда будет создана своего рода поэтическая диалектология.

С точки зрения последней Пушкин есть центр поэтической культуры, определенного момента, с определенной зоной влияния. С этой точки зрения поэтические диалекты одной зоны, тяготеющие к культурному центру

другой, подобно говорам практического языка, можно подразделить на: диалекты переходные, усвоившие от центра тяготения ряд канонов, диалекты с намечающейся переходностью, усваивающие от центра тяготения известные поэтические тенденции, и смешанные диалекты, усваивающие отдельные инородные факты, приемы. Наконец, необходимо иметь в виду существование архаических диалектов, с консервативной тенденцией, центры тяготения коих принадлежат прошлому[2].

II

Хлебникова называют футуристом. Стихи его печатаются в футуристических сборниках. Футуризм есть новое движение в европейском искусстве. Я не дам здесь более точного определения этого термина. Оно может быть дано лишь индуктивно, путем анализа ряда сложных художественных явлений.

Всякая априорная формулировка грешит догматичностью, создает искусственное преждевременное деление на футуризм подлинный, псевдофутуризм и т.п. Я не хочу повторять методологическую ошибку современников романтизма, из которых одни относят к нему, по словам Пушкина, все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности, а ныне называют романтизмом неологизм и ошибки грамматические. [...]

Тезис был выдвинут русским футуризмом:

Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание, форма, таким образом, обусловливает содержание.

Наше речетворчество на все бросает новый свет.

Не новые объекты творчества определяют его истинную новизну.

Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру (*Крученых,* Сборник «Трое»)[3].

Здесь ясно осознана поэтическая задача, и именно русские футуристы являются основоположниками поэзии «самовитого, самоценного слова» как *канонизированного* обнаженного материала. И уже не поражает, что поэмы Хлебникова имеют касательство то к середине каменного века, то к русско-японской войне, то к временам князя Владимира или к походу Аспаруха, то к мировому будущему. [...]

В нормальном практическом языковом мышлении, по формулировке Л. В. Щербы, «полученные ощущения и результат ассимиляции не различаются сознанием, как два отдельных по времени момента, иначе говоря, мы не сознаем разницы между объективно данными ощущениями и результатом данного восприятия»[4].

В языках эмоциональном и поэтическом языковые представления (как фонетические, так и семантические) сосредоточивают на себе большее внимание, связь между звуковой стороной и значением тесней, интимней, и язык в силу этого революционней, поскольку привычные ассоциации по смежности отходят на задний план. Ср., например, богатую фонетическими и словообразовательными изменениями жизнь слов-воззваний, а отсюда и личных имен вообще.

Но этим исчерпывается родство эмоционального и поэтического языков. Если в первом аффект диктует законы словесной массе, если именно «буйность пара волнения взрывает трубу периода», то поэзия, которая

есть нечто иное, как *высказывание с установкой на выражение,* управляется, так сказать, имманентными законами; функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму. Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания, как обратно индифферентна, согласно формулировке Сарана[5], деловая, точнее предметная (sachliche), проза, например, в отношении ритма.

Конечно, поэзия может использовать методы эмоционального языка как родственного в своих собственных целях, и такое использование особенно характерно для начальных этапов развития той или иной поэтической школы, например романтизма. Но не из «Affektträger», согласно терминологии Шпербера[6], не из междометий и не из омеждомеченных слов истерического репортажа, декретируемого итальянскими футуристами, слагается поэтический язык.

Если изобразительное искусство есть формовка самоценного материала наглядных представлений, если музыка есть формовка самоценного звукового материала, а хореография самоценного материала – жеста, то поэзия есть оформление самоценного, «самовитого», как говорит Хлебников, слова.

Поэзия есть язык в его эстетической функции.

Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу: быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам – истории философии, истории культуры, психологии и т. д. – и что последние могут, естественно, использовать и литературные памятники как дефектные, второсортные документы. Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать «прием» своим единственным «героем». Далее основной вопрос – вопрос о применении, оправдании приема.

Мир эмоций, душевных переживаний – одно из привычнейших применений, точнее в данном случае *оправданий*, поэтического языка; это то складочное место, куда сваливается все, что не может быть оправдано, применено практически, что не может быть рационализовано.

Когда Маяковский говорит:

Я вам открою словами простыми, как мычание,
Ваши новые души, гудящие, как фонарные дуги.
(«Владимир Маяковский». Трагедия),

то поэтическим фактом являются «слова простые, как мычание», а душа – факт вторичный, привходящий, притянутый.

Романтиков постоянно характеризуют как пионеров душевного мира, певцов душевных переживаний. Между тем современникам романтизм мыслился исключительно как обновление формы, как разгром классических единств. А показания современников – единственно ценные свидетельские показания:

Нужны ли воображению и чувству, законным судьям поэтического творения, математическое последствие и прямолинейная выставка в предметах, подлежащих их зрению? Нужно ли, чтоб мысли нумерованные следовали перед ними одна за другою, по очереди непрерывной для сложения итога полного и безошибочного? Кажется, довольно отмечать тысячи и сотни, а единицы подразумеваются. Путешественник, любуясь с высоты окрестною картиною, минует низменные промежутки и объемлет одни живописные выпуклости зрелища перед ним разбитого. Живописец, изображая оную картину на холсте, следует тому же закону и, повинуясь действиям перспективы, переносит в свой список одно то, что выдается из общей массы. Байрон следовал этому соображению в повести своей. Из мира физического переходя в мир нравственный, он подвел к этому правилу и другое. Байрон более всех других в сочувствии с эпохою своею не мог не отразить в творениях своих и этой значительной приметы. Нельзя не согласиться, что в историческом отношении не успели бы мы пережить то, что пережили на своем веку, если происшествия современные развивались бы постепенно, как прежде, обтекая заведенный круг старого циферблата: ныне стрелка времени как-то перескакивает минуты и считает одними часами. В классической старине войска осаждали город десять лет, и песнопевцы в поэмах своих вели поденно военный журнал осады и деяний каждого воина в особенности; в новейшей эпохе, романтической, минуют крепости на военной дороге и прямо спешат к развязке, к результату войны; а поэты и того лучше: уже не поют ни осады, ни взятия городов. Вот одна из характеристических примет нашего времени: стремление к заключениям. Мы на письме и на деле перескакиваем союзные частицы скучных подробностей и порываемся к результатам, которых, будь сказано мимоходом, по-настоящему нет у нас, и поневоле прибегаем к галлицизму, потому что последствия, заключения, выводы – все неверно и неполно выражают понятие, присвоенное этому слову. Как в были, так и в сказке мы уже не приемлем младенца из купели и не провожаем его до поздней старости и наконец до гроба, со дня на день исправляя с ним рачительно ежедневные завтраки, обеды, полдники и ужины. Мы верим на слово автору, что герой его или героиня едят и пьют, как и мы, грешные, и требуем от него, чтоб нам выказывал их только в решительные минуты, а в прочем не хотим вмешиваться в домашние дела[7].

Единообразная отчетливость в делах и происшествиях, описываемых в поэмах, утомительные битвы, сумасбродная любовь, олицетворенные страсти, заводящие сердце человеческое, как часы, в условленное время, когда должно герою действовать, волшебство или сила свыше, которые появляются всегда, когда автору нужно выпутаться из какого-нибудь хитро сплетенного обстоятельства, – все эти пружины слишком ослабли от излишнего употребления, и множество поэм находило весьма мало читателей. Не менее утомительными сделались эти вечные приступы к песням, эпизоды, подробные описания местоположений, родословных героев и эти вечные восклицания: «пою» или «призвание Музы». Одним словом, люди требовали от поэм чего-то другого; чувствовали, что может быть что-нибудь лучше, сильнее, занимательнее, – и ожидали... Байрон, чувствуя потребности своего века, заговорил языком, близким сердцу сынов девятнадцатого столетия... Постигая совершенно потребности своих современников, он создал новый язык для выражения новых форм. Методическое, подробное описание, все предварительности объяснения, введения, изыскания ab ovo – отброшены Байроном. Он стал рассказывать с середины происшествий или с конца, не заботясь вовсе о спаянии частей. Поэмы его созданы из отрывков...[8]

Итак, несомненно, определенный литературный прием был оправдан логически – привлечением мятущейся титанической души, своевольного воображения.

В эмбриональном виде мы находим тот же прием у сентименталистов, осмысленный, например, так называемым сентиментальным путешествием. Точно так же натурфилософские, мистические элементы романтического художественного credo – лишь оправдание иррационального поэтического построения. Сюда же и сны, бред и другие патологические явления, как поэтический мотив. Характерная иллюстрация того же типа – символизм.

Возьмем прибакулочку типа: «Шел я, стоит избушка, зашел, квашня женщину месит, я и усмехнул, а квашне не понравилось, она хватит печь из лопаты, хотела ударить; я через штаны скочил, да и порог вырвал, да и убежал»[9] – и сравним ее с отрывком из Гоголя:

Все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели, и все перед ним окинулось каким-то туманом; тротуар несся под ним, кареты со скачущими лощадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышей вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового, вместе с золотыми словами вывесок и нарисованными ножницами, блестела, казалось, на самой реснице его глаз. И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки.

(«Невский проспект»)

Прием, оправданный в прибакулочке юмористическим применением, у Гоголя осмыслен аффектом.

У Хлебникова, в поэме «Журавль», мальчик видит, как заплясали трубы фабрик, как происходит восстание вещей.

На площади в влагу входящего угла,
Где златом сияющая игла
Покрыла кладбище царей,
Там мальчик в ужасе
  шептал: ей – ей!
Смотри: закачались в хмеле
  трубы – те!
Бледнели в ужасе заики губы,
И взор прикован к высоте.
Что? Мальчик бредит на яву?
Я мальчика зову.
Но он молчит и вдруг бежит:
– Какие страшные скачки!
Я медленно достаю очки.
И точно трубы подымали свои шеи. [I, 76]

Здесь мы имеем реализацию того же тропа, проекцию литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение. Но здесь это построение все еще частично логически оправдано при помощи патологии.

Однако в другой поэме Хлебникова, «Маркиза Дэзес», нет уже и этой мотивировки. На выставке оживают картины. Затем оживают прочие вещи, а люди каменеют.

Но почему улыбка скромностью ученицы готова ответить:
я из камня и голубая-с,
Но почему так беспощадно и без надежды
Упали вдруг оснегизненных тел одежды.
Сердце, которому были доступны все чувства длины,
Вдруг стало ком безумной глины.
Смеясь, урча и гогоча,
Тварь восстает на богача.
Под тенью незримой пугача
Они рабов зажгли мятеж.
И кто их жертвы? Мы те же люди, те ж.
Синие и красно-зеленые куры
Сходят с шляп и клюют изделья немчуры.
Червонные заплаты зубов,
Стоящих, как выходцы гробов.
Вон, скаля зубы и перегоняя, скачет горностаев снежная чета,
Покинув плечи и ярко-сини кочета.
Там колосится пышным снопом рожь.
И лица людей передают ей дрожь.
Щегленок вьет гнездо в чьем-то изумленном рте.
И все приблизилось к таинственной черте. [IV, 234]

Аналогичная реализация приема и обнажение его от всякой логической мотивировки – в «Трагедии» Маяковского (литературное чудо).

И вдруг
Все вещи
Кинулись,
Раздирая голос,
Скидывать лохмотья изношенных имен.
Винные витрины,
Как по пальцу сатаны,
Сами плеснули в днища фляжек.
У обмершего портного
Сбежали штаны
И пошли –
Одни. –
Без человечьих ляжек!
Пьяный –
Разинув черную пасть –
Вывалился из спальни комод:
Корсеты слезали,
Боясь упасть,
Из вывесок «Robes et modes».

Город дает благодарный фактический материал для заполнения прибакулочной схемы и сродных ей, что очевидно из приведенных примеров Гоголя, Маяковского и Хлебникова. Ряд поэтических приемов находит себе применение в урбанизме. Отсюда урбанистические стихи Маяковского и Хлебникова.

А рядом у Маяковского: «Бросьте города, глупые люди» («Любовь», 1913).

Или у Хлебникова:

Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипеньем и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз, и этот толстяк – город. [IV, 211]

Что это – логическое противоречие?

Но пусть другие навязывают поэту мысли, высказанные в его произведениях! Инкриминировать поэту идеи, чувствования так же абсурдно, как поведение средневековой публики, избивавшей актера, игравшего Иуду, так же нелепо, как обвинять Пушкина в убийстве Ленского.

Почему за поединок мыслей поэт ответственней, чем за поединок мечей или пистолетов?

Притом надо заметить, что мы по преимуществу оперируем в художественном произведении не с мыслью, а с языковыми фактами. Здесь еще не место детально останавливаться на этом большом и трудном вопросе. Приведу лишь в виде иллюстрации примеры формального параллелизма, не сопровождающегося параллелизмом семантическим.

Не по небу тучки ходят,
По небесной высоте,
Не по девке парни сохнут,
По девичьей красоте.
(*Частушка*)

Не трубонька трубит рано *по утру*,
Поликсена плачет рано *по косе*.
(*Свадебная песня*)

Боянъ... растекашеся *мыслию* по древу, серымъ *вълкомъ* по земли, шизымъ *орломъ* подъ облакы («Слово о Полку Игореве»).

Купец спросил у матроса: как умер твой отец? – Погиб на море. – А дед? – Тоже. – Как же ты решаешься ездить по морю? – А как умер твой отец? – На собственной кровати. – А дед? – Тоже. – Как же ты решаешься ложиться спать в постели? (*Нравоучительный рассказ*).

Все эти примеры характеризуются прежде всего тем, что здесь тожественные падежные формы употреблены в различных значениях. Так, в последнем рассказе «на море» имеет не только локативное значение, как «на кровати», но и каузативный оттенок, что не мешает формальным тожеством обосновывать мораль.

Так, часто теоретизирования поэтов обнаруживают логическую несостоятельность, ибо являют собой незаконное перенесение, подмен логического хода словесной плетенкою из поэзии в науку, в философию.

Излюбленный мотив поэзии Хлебникова – метаморфоза, например:

Были наполнены звуком трущобы,
Лес и звенел и стонал,
Чтобы
Зверя охотник копьем доконал.
Олень, олень, зачем он тяжко
В рогах глагол любви несет?

Стрелы вспорхнула медь на ляжку,
И не ошибочен расчет.
Сейчас он сломит ноги о земь
И смерть увидит прозорливо,
И кони скажут говорливо:
«Нет, не напрасно стройных возим».
Напрасно прелестью движений
И красотой немного девьего лица
Избегнуть ты стремился поражений,
Копьем искавших беглеца.
Все ближе конское дыханье,
И ниже рог твоих висенье,
И чаще лука трепыханье,
Оленю нету, нет спасенья.
Но вдруг у него показалась грива
И острый львиный коготь,
И беззаботно и игриво
Он показал искусство трогать.
Без несогласья и без крика
Они легли в свои гробы,
Он же стоял с осанкою владыки –
Были созерцаемы поникшие рабы.
(Изборник. «Трущобы») II, 34]

Мы характеризовали выше метаморфозу как реализацию словесного построения; обычно эта реализация – развертывание во времени обращенного параллелизма (в частности, антитезы). Если отрицательный параллелизм отвергает ряд метафорический во имя ряда реального, то обращенный параллелизм отрицает реальный ряд во имя ряда метафорического, например:

Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо... (*Гоголь*, Страшная месть)

Вы думаете –
Это солнце нежненько
Треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять мятежников
Грядет генерал Галифе!
(*Маяковский*, «Облако в штанах»)

Образцами обращенного параллелизма богата, между прочим, эротическая поэзия.

Предположим: нам дан реальный образ – голова, метафора к нему – пивной котел. Тогда отрицательным параллелизмом будет: «Это не пивной котел, а голова». Логизация параллелизма – сравнение: «Голова, как пивной котел». Обращенный параллелизм: «Не голова, а пивной котел». И наконец, развертывание во времени обращенного параллелизма – метаморфоза: «Голова стала пивным котлом» («голова *уже* не голова, а пивной котел»).

В хлебниковском «Чертике» мы как бы присутствуем при самом

процессе реализации словесного построения.

Сиделец (*с кружкой в руке*):
«Напиток охотно подам
Пришедшим ко мне господам.
Края пенного стакана широки и облы,
О, не хотите ли, сфинксы, кусочка воблы?
Пиво взойдет до Овна и до Рака, –
О, не угодно ли, сфинксы, рака?
Пиво не дороже копеек пяти,
Взметнет до Млечного Пути.
В моем стакане звездная пена,
В обширном небе узнать поднос с пивной закуской –
Обычай новорусский!».
(Стакан пива принимает размеры вселенной.)
[IV, 223 сл.]

Самый процесс реализации обращенного параллелизма, как сюжетное построение, встречаем в «Записках сумасшедшего» Гоголя, а также в сологубовском рассказе «В плену».

Пример реализации прямого отрицательного параллелизма:

Он увидел на Маринкином тереми,
А сидят туто голуб со голубкою,
Да носок к носку сидя ликуются
А правильныма крылами обнимаются.
Разгорелось у Добрыни ретиво сердце,
А натягал ли Добрынюшка свой тугой лук,
И да накладал ли Добрыня калену стрелу,
Да стрелял он тут во голуба с голубкою,
Не попал тут он во голуба с голубкою,
А попал он ко Маринке во высок терем,
Да во то ли то в окошечко косящато.
А разбил у ней околенку стекольчату,
А сломил у ней прицеленку серебряну,
А убил он у Маринки дружка милого,
А и младого Тугарина Змиевича[10].

Здесь реализована следующего типа формула: голубь с голубкою милуются, Добрыня стрелял во голубя с голубкою: не два голубя милуются, не стрелял он во голубя с голубкою, а стрелял к Маринке во высок терем – убил у Маринки дружка милого.

Пример реализации сравнения – в пьесе Хлебникова «Ошибка смерти». Барышня-смерть говорит, что у нее голова пустая, как стакан. Гость требует стакан. Смерть отвинчивает голову. [IV, 251 сл.]

Пример реализации обоих членов параллелизма, но не во временной последовательности, а в порядке сосуществования:

С бритым, худым лицом и в длинных волосах пробегает ученый и кричит, разрывая на себе волосы: «Ужас, я взял кусочек ткани, растения, самого обыкновенного растения, и вдруг под вооруженным глазом он, изменив злым умыслом свои очер-

тания, стал Волынским переулком с выходящими и входящими людьми, с полузавешенными занавесями окнами, с читающими и просто сидящими друг за другом усталыми людьми, и я не знаю, куда мне идти, – в кусочек растения под увеличительное стекло, или в Волынский переулок, где я живу. Так не один и тот же я, там и здесь, под увеличительным стеклом, в куске растения и вечернем дворе» («Чертик»). [IV, 200]

Реализация метафоры:

Большому и грязному человеку
Подарили два поцелуя.
Человек был неловкий,
Не знал,
Что с ними делать,
Куда их деть.
Город,
Весь в празднике,
Возносил в соборах алилуя,
Люди выходили красивое надеть.
А у человека было холодно
И в подошвах дырочек овальцы,
Он выбрал поцелуй,
Который побольше,
И надел как калошу.
Но мороз ходил злой,
Укусил его за пальцы,
«Что же, –
Рассердился человек, –
Я эти ненужные поцелуи брошу!».
Бросил.
И вдруг
У поцелуя выросли ушки,
Он стал вертеться,
Тоненьким голосочком крикнул:
«Мамочку!»
Испугался человек.
Обернул лохмотьями души своей дрожащее тельце,
Понес домой,
Чтобы вставить в голубенькую рамочку.
Долго рылся в пыли по чемоданам
(Искал рамочку).
Оглянулся –
Поцелуй лежит на диване,
Громадный,
Жирный,
Вырос,
Смеется,
Бесится!

(*Маяковский,* «Владимир Маяковский». Трагедия)

Подобный прием, юмористически примененный, был когда-то использован «Сатириконом»: как дети понимают язык взрослых. Та же мотиви-

ровка на протяжении повести Белого «Котик Летаев». Ср. также реализацию метафоры в живописных иллюстрациях, например в византийской миниатюре.

Реализация гиперболы:

Я летел, как ругань.
Другая нога
Еще добегает в соседней улице[11].
(*Маяковский,* «Владимир Маяковский». Трагедия)

Ясно обнаруживает свою словесную природу реализованный оксюморон, ибо, имея значение, он, по определению современной философии, не имеет своего предмета (как, например, «квадратный круг»). Таков гоголевский «Нос», который Ковалев признает за нос, в то время как он подергивает плечами, вполне обмундирован и т.п.

Точно так же в свадебной народной песне «...п-а выскочила, глаза вытращила».

Ср. также житийное чудо в «Братьях Карамазовых» (юмористически примененное):

Святого мучили за веру, и когда отрубили ему под конец голову, то он встал, поднял свою голову и любезно ее лобызаше...

Здесь человек – традиционная семантическая единица, сохраняющая все свои свойства, т.е. окаменевшая.

Упразднение границы между реальными и фигуральными значениями – характерное явление поэтического языка. Часто поэзия оперирует с реальными образами, как со словесными фигурами (прием обратной реализации), – таковы, например, каламбуры.

1) Беседа болящего маркиза с духовным отцом иезуитом (*Достоевский,* «Братья Карамазовы»):

Если строгая судьба лишила вас носа, то выгода ваша в том, что уже никто во всю вашу жизнь не осмелится вам сказать, что вы остались с носом. – Отец святой,.. я был бы, напротив, в восторге всю жизнь каждый день оставаться с носом, только бы он был у меня на надлежащем месте. – Сын мой... если вы вопиете..., что с радостью готовы бы всю жизнь оставаться с носом, то и тут уже косвенно исполнено желание ваше: ибо, потеряв нос, вы тем самым все же ка́к бы остались с носом...

2) Она [Анна Каренина] привезла с собою *тень* Вронского, – сказала жена посланника. – Да что же? У Гримма есть басня: человек без *тени*, человек лишен тени. И это ему наказание за что-то. Я никак не мог понять, в чем наказание. Но женщине должно быть неприятно без *тени*. – Да, но женщины с *тенью* обыкновенно дурно кончают... (*Л. Толстой*)

На обращении в троп реальных образов, на их метафоризации основан символизм как поэтическая школа.

В науку о живописи просачивается представление о пространстве как живописной условности, об идеографическом времени. Но науке еще чужд вопрос о времени и пространстве как формах поэтического языка. Насилие языка над литературным пространством особенно отчетливо на примере описаний, где пространственно сосуществующие части выстраиваются

во временнóй последовательности. Лессинг на основании этого даже отводит описательную поэзию или же реализует приведенное языковое насилие, мотивируя сказовую временну́ю последовательность действительной временнóй последовательностью, т.е. описывая вещь по мере того, как она созидается, костюм по мере того, как он надевается, и т.п.

Что касается литературного времени, то широкое поле для исследования представляет прием временного сдвига. Я уже приводил выше слова критика: «Байрон стал рассказывать с середины происшествия или с конца». (Или ср., например, «Смерть Ивана Ильича», где развязка дана до самого рассказа; ср. «Обломов», где временнóй сдвиг оправдан сном героя, и т.п.) Есть особый разряд читателей, которые навязывают этот прием всякому литературному произведению, начиная чтение с развязки. Как лабораторный прием мы находим временной сдвиг у Эдгара По в «Вороне», который лишь по окончании был как бы вывернут наизнанку.

У Хлебникова наблюдаем реализацию временнóго сдвига, притом обнаженного, т.е. немотивированного.

МИРСКОНЦА

П о л я. Подумай только: меня, человека уже лет 70, положить, связать и спеленать, посыпать молью. Да кукла я, что ли?

О л я. Бог с тобой! Какая кукла?

П о л я. Лошади в черных простынях, глаза грустные, уши убогие. Телега медленно движется, вся белая, а я в ней, точно овощ: лежи и молчи, вытянув ноги, да посматривай за знакомыми, считай число зевков у родных и на подушке незабудки из глины, шныряют прохожие. Естественно, я вскочил, – бог с ними со всеми! – сел прямо на извозчика и полетел сюда без шляпы и без шубы, а они: «лови! лови!»

О л я. Так и уехал? Нет, ты посмотри, какой ты молодец! Орел, право, орел!

П о л я. Нет, ты меня успокой, да спрячь вот сюда в шкаф. Вот эти платья, мы их вынем, зачем им здесь висеть? Вот его я надел, когда я был произведен, – гм! гм! дай ему царство небесное, – при Егоре Егоровиче в статские советники, то надел его и в нем представлялся начальству, вот и от звезды помятое на сукне место, хорошее суконце, таких теперь не найдешь, а это от гражданской шашки место осталось, такой славный человек тогда еще на Морской портной был, славный портной. Ах, моль! Вот завелась, лови ее! (Ловят, подпрыгивая и хлопая руками.) Ах, озорная! (Оба ловят ее.) Все, бывало, говорил – «я вам здесь кошелек пришью из самого крепкого холста, никогда не разорвется, а вы мой наполните, дай бог ему разорваться!» Моль! А это венчальный убор, помнишь, глубушка, Воздвиженье? Так мы это все махоркой посыплем и этой дрянью, что пахнет и плакать хочется от нее, и в сундук положим, запрем, знаешь, покрепче и замок такой повесим хороший, большой замок, а сюда, знаешь, подушек побольше дай periновых – устал я, знаешь, сильно, – чтобы соснуть можно было, что-то на сердце тревожно: знаешь, такие кошки приходят и когти опускают на сердце, сама видишь – все неприятности – коляска, цветы, родные, певчие – знаешь, как это тяжело! (Хнычет.) Так, если придут, скажи: не заходил и ворон костей не заносил и что не мог даже никак прийти, потому что врач уже сказал, что умер, и бумажку эту, знаешь, сунь им в самое лицо и скажи, что на кладбище даже увезли проклятые и что ты ни при чем и сама рада, что увезли, бумага здесь главное, они, знаешь, того, перед бумагой и спасуют, а я того... (улыбается), сосну.

О л я. Родной мой, заплаканы глазки твои, обидели тебя, дай слезки твои этим платочком утру, ...

. . . .

2

Старая усадьба. Столетние ели, березы, пруд. Индюшки, куры. Они идут вдвоем.

П о л я. Как хорошо, что мы уехали! до чего дожили: в своем дому пришлось прятаться... Послушай, ты не красишь своих волос?

О л я. Зачем? а ты?

П о л я. Совсем нет, а помнится мне, они были седыми, а теперь точно стали черными.

О л я. Вот слово в слово. Ведь ты стал черноусым, тебе точно лет 40 сбросили, а щеки, как в сказках: молоко и кровь. А глаза – глаза чисто огонь, право! Ты писаный красавец, как говорили деды в песнях старых! Что за притча такая?

П о л я. Ты видищь, кстати, наш сосед приехал к нам и об естественном беседует подборе с Надюшей. Смотри да замечай: не быть бы худу.

О л я. Да, да и я приметила. А Павлик бьет баклуши, пора учиться отдавать.

П о л я. К товарищам: пускай собьют толчками и щипками пух нежный детства. Не дай бог, чтоб вырос маменькин сынок.

О л я. Ну уж пожалуйста Помнишь ты бегство без шляпы, извозчика, друзей, родных, тогда он вырос и конский колыхался хвост над медной каской и хмурые глаза смотрели на воина лице угрюмом, блестя огнем печально дорогим, а теперь пух черный на губе, едва-едва он выступает, как соль сквозь глину, – опасная пора: чуть-чуть не доглядишь, и кончено!

3

Лодка, река. Он вольноопределяющийся.

П о л я. Мы только нежные друзья и робкие искатели соседств себе и жемчуга ловцы мы в море взора, мы нежные, и лодка плывет, бросив тень на теченье; мы, наклоняясь над краем, лица увидим свои в веселых речных облаках, пойманных неводом вод, упавших с далеких небес; и шепчет нам полдень: о, дети! Мы, мы – свежесть полночи.

4

С связкой книг проходит Оля и навстречу идет Поля, он подымается на лестницу и произносит молитву.

О л я. Греческий?

П о л я. Грек.

О л я. А у нас русский...

5

Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках. [IV, 239 сл.]

Ср. кинематографический фильм, обратно пущенный[12]. Но здесь построение осложнено тем, что в прошлое, как пережитое, отнесены и реальное прошлое, и реальное будущее. (С одной стороны, «Давно ли мы, а там они...», с другой – «Помнишь ты бегство без шляпы, извозчика, друзей, родных, тогда он вырос...».) Часто в литературе подобная проекция будущего в прошлое мотивируется предсказанием, вещим сном и т.п.

Другой тип временно́го сдвига – анахронизм – неоднократен у Хлебникова. Такова, например, «Учимица» [IV, 22 сл.], где героиня –

курсистка-бестужевка, а герой – боярский сын Володимерко. Такова «Внучка Малуши» [II, 63 сл.], напоминающая стихи А. К. Толстого о Потоке-богатыре, с той лишь разницей, что временной сдвиг здесь не оправдан логически (см. ниже о неоправданных сравнениях).

В рассказе «Ка» сплетен ряд хронологических моментов.

Ему нет застав во времени, Ка ходит из снов в сны, пересекает время и достигает бронзы (бронзы времен). В столетиях располагается удобно, как в качалке. Не так ли и сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной? [IV, 47]

Есть у Хлебникова произведения, написанные по методу свободного нанизывания разнообразных мотивов. Таков «Чертик» [IV, 200 сл.], таковы, пожалуй, «Дети выдры» [II, 142 сл.]. (Свободно нанизываемые мотивы не вытекают один из другого с логической необходимостью, но сочетаются по принципу формального сходства либо контраста; ср. «Декамерон», где новеллы дня объединены тожественным сюжетным заданием.) Этот прием освящен многовековой давностью, но для Хлебникова характерна его обнаженность – отсутствие оправдательной проволоки.

Мы всячески подчеркивали одну типично хлебниковскую черту – обнажение приема. Приведу еще несколько примеров обнажения сюжетного каркаса.

1. Смугол, темен и изящен,
Не от тебя ли, незнакомец, вчера,
С криком – маменьки! Он страшен! –
Разбежалась детвора?

Ты подошел, где девица:
«Позвольте представиться!»
Взял труд поклониться
И намекнул с смешком – «красавица!»

Она же, играя печаткой,
Тебя вдруг впросила лукаво:
О, сударь с красною перчаткой,
О вас дурная очень слава.

Я не знахарь, не кудесник.
Верить можно ли молве?
Знайте, дева, я ровесник.
Она же: извините!
Задумчивый какой!
Летят паучьи нити
На синий водопой.

Пошли по тропке двое,
И взята ими лодка.
И вскоре дно морское
Уста целовало красотке. [II, 28]

Сюжет, немало трактовавшийся в мировой литературе, но у Хлебникова сохранивший только схему: герой знакомится с героиней; она гибнет.

2. В поэме «И и Э» [I, 83 сл.] основные мотивы – крестного пути, подвига, воздаяния – остаются исключительно необоснованными.

Если вспомним развитие действия в произведениях поэтов прошлого, то и там осмысление сюжетного действия часто оказывается привходящим, эфемерным, как это было, например, блестяще вскрыто Писаревым по отношению к ссоре Онегина с Ленским и другим эпизодам «Онегина» или Толстым применительно к трагедиям Шекспира, но призрак, видимость мотивировки там все же были налицо.

Так называемый прием ложного узнавания был канонизован уже в классической поэтике. (Ср., например: А р и с т о т е л ь. «Об искусстве поэзии», глава XVI.) Но он постоянно снабжался мотивировкой. У Хлебникова этот прием дан в чистом виде.

Жрец смотрит глазами безумными и печальными и тихо идет, потупя бороду, к пришельцу.

Тот смотрит загадочно-открыто, и жрец наклоняется к нему шептать тайну, и вдруг, расхохотавшись, касается его уст своими. Но тот смеется. Жрец падает, откидываясь назад, на руки прислужников, и умирает. *Но нет, того еще нет. Это еще только наше воображение.* Еще только отошел от кумира жрец и идет мимо неподвижно стоящих девушек с плащами на голове. К спокойно стоящему Девьему богу идет он. Й что будет? Дальше что? Несет он с потупленными глазами смерть и, бледный и смеющийся, будет, сражаясь, падать, встретив лобзание, или бежать. Но бежать он мог бы и раньше. Но у него нет оружия. Да, мы видим, твоя близка казнь, и правит гончих твоя спутница. Медленно движется жрец, задерживаемый какой-то силой.

Но уже проходят цари, и уже бегут убийцы[13].

(«Девий бог») [IV, 193]

III

Значительная часть творений Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил язык разговорный. Так, о своих стихах Малларме говорил, что он преподносит буржуазному читателю слова, которые тот ежедневно встречает в своей газете, но только преподносит эти самые слова в сочетании ошеломляющем.

Лишь на фоне знакомого постигается, поражает незнакомое. Наступает момент, когда традиционный поэтический язык застывает, перестает ощущаться, начинает переживаться, как обряд, как священный текст, самые описки коего мыслятся священными. Язык поэзии покрывается олифой – ни тропы, ни поэтические вольности больше ничего не говорят сознанию.

Так, во времена Пушкина уже не переживался дерзостный ломоносовский троп:

Брега Невы руками плещут,
Брега Балтийских вод трепещут.

Форма овладевает материалом, материал всецело покрывается формой, форма становится шаблоном, мрет. Необходим приток нового материала, свежих элементов языка практического, чтобы иррациональные поэтические построения вновь радовали, вновь пугали, вновь задевали за живое.

От Симеона Полоцкого через Ломоносова, Державина, Пушкина,

далее Некрасова, Маяковского русская поэзия идет по пути усвоения все новых и новых элементов живой речи.

Недаром так ужасали критиков в Пушкине: «Мальчишек радостный народ коньками звучно режет лед...»; «На красных лапках гусь тяжелый...»; «Морозной пылью серебрится его бобровый воротник».

Уже не воспринимая эффектных гипербол, мы скользим глазами по для нас благозвучным, легким стихам «Полтавы»:

Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Сшибаясь, рубятся с плеча.
Бросая груды тел на груду,
Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.

Брюсов противопоставлял трезвость этих стихов пьяной поэтике раннего модернизма. А современник вопил: «Если кавалерия своя и неприятельская рубятся между собою, то ядра не могут между прыгать и разить, потому что в толпу неприятеля, смешанного с своими, стрелять не станут. Ядра могут шипеть в крови, когда они раскалены, но раскаленными ядрами не стреляют»[14].

Мы говорим о гармоничном сочетании слов у Пушкина, а современник находил, что слова у него визжат и воют от нежданного соседства.

Умирание художественной формы присуще не одной поэзии. Аналогичные факты приводит Ганслик из области музыки:

Сколько, говорит он, есть пьес Моцарта, в свое время признанных последним словом страстности, огненности и смелости... Чувству покоя и чистого наслаждения бытием, будто бы лившемуся из Гайдновых симфоний, противопоставляли взрывы жгучей страсти, суровой борьбы, горькой и едкой боли в музыке Моцарта. Лет двадцать, тридцать спустя точно так же решали вопрос между Бетховеном и Моцартом. Место Моцарта как представителя порывистой, увлекающей страстности занял Бетховен, а Моцарт подвинулся в производстве до олимпийской классичности Гайдна... Знаменитая аксиома, будто бы «истинно-прекрасное» (а кто в этом качестве судья?) никогда, даже через самое долгое время не теряет своей прелести, относительно музыки давно уже стала только звонкой фразой. Музыка подобна природе, которая каждой осенью предает тлению целый мир цветов, из них же затем возникают новые. Всякое музыкальное сочинение есть дело человеческое, продукт определенной индивидуальности, времени, культуры и потому всегда содержит элементы более быстрой или более медленной смертности... Законное влечение к музыкальным новинкам ощущают и публика, и артисты. Критика, умеющая преклоняться перед старым и не имеющая духа признать новое, убивает производительность[15].

Такой новобоязнью в России в настоящее время страдает особенно символистская литературная критика. «Надо оценивать лирику только после того, как жизненный путь поэта кончился», – говорят символисты[16].

«Трудно оценивать и судить писателя, круг деятельности которого еще не завершен. Мы совершенно иначе относимся к Вертеру, чем те, кто были современниками его первого появления, и не знали, что Гете напи-

шет две части «Фауста» и «Западно-восточный Диван» »[17].

Отсюда естественный вывод, что картину можно рассматривать только в музее, только покрытую плесенью веков. Отсюда естественно возникает требование консервировать язык поэтов прошлого, навязать как норму их словарь, синтаксис, семантику.

Поэзия пользуется «необычными словами». Необычна, в частности, глосса (Аристотель). Сюда относится и архаизм, и варваризм, и провинциализм. Но символисты забывают ясное Аристотелю: «Одно и то же имя может быть и глоссой, и общеупотребительным, но не у одних и тех же людей»[18], – они забывают, что глосса Пушкина в поэтическом языке современности уже не глосса, а стереотип. Так, Вяч. Иванов доходит до того, что рекомендует молодым поэтам стараться употреблять по преимуществу пушкинские слова: если слово есть у Пушкина, это критерий его поэтичности.

Пример поэтического оформления нового практического материала:

На днях я плясал.
На этой неделе. Какого дня?
Среда, четверг или воскресенье.
В сидячей жизни это спасенье.
Знакомые, приятели, родня.
Устал. Вспотел. Уж отхожу.
Как вдруг какой-то воин: постричься вам пора-с!
Сказал – и ныр в толпу. Я думал: вот те раз.
Я уже послать ему собрался вызов,
Но не нашел в толпе нахала.
Кроме того, здесь нужно было перейти какую-то межу.
Я в созерцание ушел чьего-то опахала
Из перышек голубеньких и сизых.
Наука-то больно проста: сначала – милостивый государь,
А потом свинцом возьми, да и ударь.
Да... А потом, глядишь, и парня
Несут кромсать в трупарню.
Д е л к и н. Ха-ха. Куда он гнет!
Забавник! И не моргнет!
П е р х о в с к и й. Ну, я не трушу...
Это и не странно. Лицом имея грушу...
(«Маркиза Дэзес») [IV, 225]

Подобные стихи Хлебникова поэтом Гумилевым были восприняты как юмористические[19]. Оправдание юмористикой, смешливое отношение может быть навязано читателем произведению, но часто новый художественный прием уже подается оправданным юмористически.

IV

С и н т а к с и с   Х л е б н и к о в а (отдельные замечания). Порядок слов почти не является в русском языке носителем формального значения. Несколько иначе обстоит дело в поэзии, где деформирована интонация практической речи. По сравнению с практическим языком в поэзии

пушкинской школы наблюдается резкий синтаксический сдвиг. И с широкой ритмической реформой Маяковского – то же явление. Что касается поэзии Хлебникова, то она в этом отношении малохарактерна.

Синтаксис Хлебникова характеризуется широким использованием ляпсуса, оговорки. Такова синтаксическая метатеза: обвита *страусом пера*; согнувшись в *пламени святыни* (II, 196).

«О, пощади меня, панич»,
Но тот *«не может» говорю.* [II, 192]

Чьи взоры и губы истом не те. [II, 248]

Очнулся я иначе вновь
Окинув вас воина оком. [II, 96; II, 258]
(Вместо – *очнувшись, окинул.*)

Примеры контаминации:

Ворча, *реветь умолкнут пушки.* [I, 135]

Она дразня пьет сок березы,
А у овцы же блещут слезы. [I, 122]

Анаколуф:

Серной вспрыгнув на утес,
Ты грозишь, чтоб одинок
Стал утес. [I, 87]

Особенности в согласовании чисел:

Исчезли труд, исчезло дело. [I, 122]

Синий лен сплести хотят
Стрекоз реющее стадо. [I, 124]

Малую Медведицу повелел
Отставить от ног подошвы. [II, 224]

Ἐναλλαγή [эналлага]:

Алчак хранит святую тайну
Ее ужасного конца. [II, 53]
(Свято хранит тайну.)

Особенности в согласовании падежей:

По лесу виден смутный муж. [II, 54]

И в ответ на просьбу к гонкам. [II, 51]

За гриву густую зверя
Впились, веря, ручки туже. [II, 72]

Я учусь словесо. [II, 271]

Они кажутся засохшее дерево.
Они прослыли голубки. [I, 137]

Широко использованным творительным ограничения устраняется механическое примыкание, выдвигается грамматический субъект. Такое применение вызвано главным образом разрушением практической интонации, в результате чего примыкающее дополнение как бы виснет в воздухе, подобно тому, как в примере из переводного романа, приводимом Чуковским, – «он шел с глазами опущенными в землю и с руками сложенными на груди»[20] – не известно, к подлежащему или сказуемому относятся дополнения.

Устами белый балагур. [II, 79]

Глазами бледными лукав. [II, 80]

Кто-то чернильницей взглядов недобрый. [II, 252]

Холодной стала взором темь.
Серьгою воздушная ольха.
Я рогат стоящий вышками,
Я космат высячий мышками. [IV, 228]

Косою черная. [I, 123]

Ведунья взорами прелестная. [II, 196]

Погонщик скота Твердислав
Губами стоит моложав. [II, 24]

И лицом прекрасным смугол
Бог блистает серебром. [IV, 197–198]

Стояла неги дщерь,
Плеч слабая стеной. [II, 57]

Концами крыла голубой. [I, 88]

Хребтом прекрасная сидит. [I, 126]

Ср. у Маяковского:

Все эти провалившиеся носами знают...
Где мордой перекошенный, размалеванный сажей
На царство базаров коронован шум.

Нарушение синтаксического равновесия – два параллельных члена качественно неэквивалентны:

Ах, становище земное
Дней и бедное длиною. [I, 85]

Глядит коварно, *зло и рысью.* [II, 122]

Хотя был *красивый и юн.*
Смотрит *прямо и суха.* [II, 51]

Я белорукая, *я белокожая,*
Ручьям *аукая*, на щук *похожая,*
О землю *стукая*, досуг тревожу я. [I, 125]

Два параллельных члена количественно неэквивалентны:

Мы, обжигатели сырых глин человечества в кувшины времени и балакири... [III, 17]

Ср. нарушение семантического равновесия:

И истрепала бы ее ненаглядные косы, если бы не любила пуще отца-матери, пуще остатка дней, ее, золотую, и золотую до пят косу. [IV, 165 сл.]

Пешковский: «Глагольность есть основная форма нашего языкового мышления. Сказуемое-глагол есть важнейший член нашей речи вообще»[21].

Для поэтической речи часто характерна тенденция к безглагольности. Таковы знаменитые безглагольные опыты Фета, вызвавшие близкое подражание Хлебникова (*шепет, ропот, неги стон, краска темная стыда* и т.д.).

Эксперименты на пути к канонизации безглагольности наблюдаются у итальянских футуристов, а также в новой русской поэзии (например, поэма Мариенгофа «Кондитерская солнц»). Для Хлебникова характерны два метода обезглаголивания:

1. Действие предмета представляется в форме деепричастия или причастия:

Вы здесь, что делая? [II, 85]

Что же дальше будут делая
с вами дщери сей страны? [II, 116]

Ты весь дрожишь? Ты весь дрожа? [IV, 235]

Народ свой ужас величающий,
Пучины рев и звук серчающий. [I, 100]

Люди, когда они любят,
Делающие длинные взгляды
И испускающие длинные вздохи.
Звери, когда они любят,
Наливающие в глаза муть
И делающие удила из пены.
Солнца, когда они любят,
Закрывающие ноги тканью из земель
И шествующие с пляской к своему другу.
Боги, когда они любят,
Замыкающие в меру трепет вселенной,
Как Пушкин жар любви горничной Волконского. [II, 45]

2. Действие предмета представляется как признак качественного признака (деепричастие при предикативном прилагательном):

Ты прекрасна ночью лежа. [II, 286]

Так точна, лившись, кровь. [II, 188]

Он был, плача тихо, жалок. [II, 52]

V

Эпитеты. Эвфонический принцип построения эпитетов:

И, преодолевая *странный страх*,
По *пространной* взбегает он лестнице... [I, 68]

Качаются *старою стрелкой* часы... [I, 69]

Бурун закрыл *младую мель...* [II, 195]

И с полным пламенем в очах... [II, 55]

В *влаги вольные* гроба... [II, 52]

В *чертогах строгих* морской пещеры...
Срыватель ясный во сне одежд... [II, 50]

Как *снежный сноп* сияют лопасти... [II, 111]

Глаза грустные, уши убогие... [IV, 239]

На хохот *моря молодого...* [I, 115]

Зорко красные губки... [II, 85]

С нею рядом *страшно* сидя,
Страстны речи лепеча... [II, 52]

Примечание: поэтическое наречие я здесь рассматриваю как эпитет признака.

Часто функция эпитета – только дать установку на определение как на синтаксический факт, иными словами, здесь мы имеем обнажение определения. У пушкинской плеяды эта функция осуществлялась, с одной стороны, по верному замечанию О. М. Брика[22], «безразличными эпитетами» (типа «чистой красоты», «дивною главой» или даже «такой-то царь в такой-то год»), с другой стороны, эпитетами притянутыми, не имеющими, по выражению пушкинского современника, «приметного отношения к своим существительным», эпитетами, которые сей критик предлагает назвать «имена прилепительные»[23]. Последний тип характерен и для Хлебникова.

Примеры:

Хитрых лепестков златой венок... [II, 55]

Лепешки мудрые...
Твердим устами косными...
В умных лесах правен лесовой,
В милых водах силен водяной... и т.п. [II, 264]

Заря слепотствует немливо,
Моря яротствуют стыдливо.

Эпитет в ранних (импрессионистских) вещах Хлебникова иногда создается ситуацией, например:

и вечерне вино,
и вечерние женщины
сплетаются в единый венок. [II, 30]

(т.е. своего рода ἐναλλαγή [эналлага]).

Сравнения. Вопрос о поэтическом сравнении у Хлебникова очень сложен. Здесь только намечу вехи.

Что такое поэтическое сравнение? Отвлекаясь от его симметрической функции, мы можем охарактеризовать сравнения как один из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования.

У Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, а являются композиционными заданиями.

Пользуясь образной формулировкой Хлебникова, утверждавшего, что есть слова, которыми можно видеть, слова-глаза, и слова-руки, которыми можно делать, и перенеся эту формулировку на сравнения, отметим: у Хлебникова именно сравнения-руки.

Характерна для Хлебникова контаминация сопоставлений.

Словно черным парусом белое море, свирепые зрачки косо пересекали глаза. Страшные белые глаза подымались к бровям головой мертвого, повешенной за косу. («Есир») [IV, 95]

(Контаминированы характеристики: цветовая – черным белое, и линейная – парусом море).

Пылает взоров синий колос... [II, 54]

И в мы, как день потуск,
Летели тиши язвы... [II, 261]

Зеленое море, как нива ракит. [II, 86]

Субъект сравнения часто берется не постольку лишь, поскольку сходен с объектом сравнения, а в ином, большем объеме.

Как те виденья тихих вод,
Что исчезают, лишь я брызну,
Как голос чей-то в бедствий год:
Пастушка, встань, спаси отчизну.
Вид спора молньи с жизнью мушки
Сокрыт в твоих красивых взорах,
И перед дланию пастушки,
Ворча, реветь умолкнут пушки,
И ляжет смирно копий ворох.
Так в пряже таинственной с счастьем и бедами
Прекрасны, смелы и неведомы,
Юношей двое явилось однажды.
(«Сельская дружба») [I, 135]

В тебе, любимый город, старушки что-то есть:
Уселась на свой короб и думает поесть,
Косынкой замахнулась, косынка не простая,
От и до края летит птиц черных стая. [II, 27]

Сеть аналогий, устанавливаемая Хлебниковым, сложна. Сопоставляются пространство и время, зрительные и слуховые восприятия, персонаж и действие.

Ужасна эта охота, где осока – годы, где дичь – поколения. [IV, 217]
А взор твой это – хата, где жмут веретено две мачехи и пряхи. [II, 236]

В глазах убийство и ночлег,
Как за занавеской желтой ссору
Прочесть умел бы человек. [II, 109]

Она стояла скорбно, странно,
Как бледный дождь в холодном лете. [II, 57]

Исчезла разница
Людей и шалости.

Но смерч улыбок пролетел лишь,
Когтями криков хохоча.

Зеленый леший бух лесиный
Помазал медом кончик дня. [ср. II, 92]

Пример сложной композиции аналогий:

Из улицы улья
Пули, как пчелы.
Шатаются стулья,
Бледнеет веселый.
По улице длинной, как пули полет,
Опять пулемет,
Косит, метет,
Пулями лиственный веник,
Гнетет
Пастухов денег. [III, 162]

Здесь в первых двух стихах устанавливается звукообразная параллель (*улица – улей, пули – пчелы*), причем субъект первого сопоставления с субъектом второго, а также объект первого с объектом второго связаны по смежности. В пятом стихе между субъектами первого и второго стихов устанавливается звукообразная параллель (*по улице – пули полет*).

VI

Та установка на выражение, на словесную массу, которую квалифицирую как единственный, существенный для поэзии момент, направлена не только на форму словосочетания, но и на форму слова. Механическая ассоциация по смежности между звуком и значением тем быстрее осуществляется, чем привычней. Отсюда консервативность практической речи. Форма слова быстро отмирает.

В поэзии роль механической ассоциации сведена к минимуму, между тем как диссоциация словесных элементов приобретает исключительный интерес. Дроби диссоциаций легко комбинируются в новые сочетания. Мертвые аффиксы оживают.

Диссоциация может оказаться и произвольной, создавать новые суффиксы (процесс известный и в практическом языке – ср. *голубчик*, –

но здесь приобретающий большую интенсивность): например, «сохрун, мокрун» в детской считалке.

Игра суффиксами издавна ведома поэзии, но лишь в новой поэзии, в частности у Хлебникова, становится осознанным, узаконенным приемом.

Ср. у Пушкина: *а молодицы – молодушки, цветики – цветочки.*

В русском фольклоре, например в сказке: *Хлебы хлебисты, ярицы яристы, пшеницы пшенисты, ржи колосисты*[24]. В загадках: *На заре зарянской стоит шар вертлянский*[25]. *Древо древоданское, листья лихоханские. Бегут бегунчики, ревут ревунчики. Живая живулечка. Четыре ходоста, два бодоста. Бегуньки бегут, скрыпульки скрипят, роговатики везут, маховатики колотят. На бочке кивало, на кивале зевало, на зевале мигало*[26].

В детском фольклоре:

Потягунушки-потягунушки. Поперек толстунушки, а в ножки ходунушки, а в ручки фатунушки. Постригули-помигули. Пиврошка-другошка. Первенчики-другенчики. Перволики-другелики. Первинчики-другинчики убили голубинчики. Катун-ладун[27].

В заговорах: *Три тоски тоскучие, три рыды рыдучие.*

В частушках: *Коля колистый.*

В былинах:

А у ей было цядо *Вавило*,
А пошел *Вавилушко* на *ниву*,
Он ведь *нивушку* свою орати[28].

Выделение в словах основных и формальных принадлежностей совершается путем психической ассоциации этих элементов в данном слове с соответственными элементами в других комбинациях, в других словах.

В тех стихах Хлебникова, где дан простор словотворчеству, осуществляется обычно сопоставление неологизмов с тожественной основной принадлежностью и различными формальными принадлежностями либо обратно с тожественной формальной принадлежностью, но здесь диссоциация происходит не на протяжении языковой системы определенного момента, как мы это видим в языке практическом, а в рамках данного стихотворения, которое как бы образует замкнутую языковую систему.

Приведу примеры:

1) Основная принадлежность тожественна, формальные различны, иначе говоря, сложное тавтологическое построение, т.е. обнаженное «произвождение» (paregmenon) классической риторики. Произвождение вне логического оправдания широко применяется Хлебниковым и помимо введения неологизмов.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики,
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи! [II, 35]

2) Формальная принадлежность тожественна, основные принадлежности различны. Часто эти формы рифмуют как бы в противоречие современной поэзии, где доведена до предела тенденция к рифмовке нетожественных частей речи. Сущность рифмы, которая, по выражению Щербы, является узнаванием ритмически повторяющихся сходных групп фонетических элементов, здесь состоит в выделении тожественных формальных принадлежностей, что облегчает диссоциацию.

Примеры:

а) Все члены сопоставления – неологизмы.

Свинец согласно ненавидим,
Сию железную летаву,
За то, что в мигах мертвых видим
Звонкобагримую метаву.
Летая, небу рад зорирь,
Сладок, думает горирь,
Людей с навиной единебен
От лет младых, младых сумнебен
И многих сильных столь гинебен.
(«Война-смерть») [II, 187/190]

Волноба волхвобного вира,
Звеноба немобного яра...
Поюнности рыдальных склонов,
Знаюнности сияльных звонов
В венок скрутились.
(«Нега-неголь») [II, 16/17]

б) Часть членов – слова практического языка.

В тумане грезобы восстали грезоги,
В туманных тревогах восстали чертоги.
(«Нега-неголь») [II, 16]

Везде преследует могун,
Везде преследуем бегун.
Сияльны неба голубели.
(«Те-ли-ле»)

Тебе поем, Родун,
Тебе поем, Бывун,
Тебе поем, Радун,
Тебе поем, Ведун,
Тебе поем, Седун,
Тебе поем, Владун,
Тебе поем, Колдун. [II, 271]

Экономия слов чужда поэзии, если только не вызвана каким-либо специальным художественным заданием. Неологизм обогащает поэзию в трех отношениях:

1. Он создает яркое эвфоническое пятно, в то время как старые слова и фонетически ветшают, стираясь от частого употребления, а главное, воспринимаясь лишь частично в своем звуковом составе.

2. Форма слов практического языка легко перестает сознаваться, отмирает, каменеет, между тем как восприятие формы поэтического неологизма, данной in statu nascendi*, для нас принудительно[29].

3. Значение слова в каждый данный момент более или менее статично, значение же неологизма в значительной степени определяется контекстом, обязывая, с другой стороны, читателя к этимологическому мышлению. Вообще этимология постоянно играет большую роль в поэзии, причем возможны две категории случаев:

а) подновление значения. Ср., например, *тучные тучи* у Державина. Такое подновление может осуществляться не только путем сопоставления слов одного корня, но также путем употребления слова в его прямом значении, между тем как на практике оно употребляется только в значении переносном. Ср. у Языкова: «Громада непогоды... *молниеносна* и черна» (пример Боброва); «и *день восторгнулся*, и день восстает» (Хлебников);

б) поэтическая этимология. Параллель народной этимологии практического языка. Очень интересные примеры приводит из латышского фольклора чешский языковед Зубатый[30]. Например, в русском, приблизительно передающем оригинал переводе: «*Пять волков волка волокло*».

На поэтической этимологии построена большая часть каламбуров, игра слов и т.п. Примеры из русской поэзии: «*Чудь начудила* да *Меря намерила*» (Блок); «Раньше жрал один *рот*, а теперь обжирают *ротой*» (Маяковский); «*Осока* наклонила *ось*» (Хлебников); «Охвачена *осенью осинка*» (Гуро).

У Хлебникова неоднократны неологизмы, обусловленные поэтической этимологией.

Времыши – камыши
На озера бреге,
Где каменья временем,
Где время каменьем... [II, 275]

Ср. эпидемическое увлечение поэтической этимологией, отмеченное Тэффи (почему «до-сви-дания», а не «до-сви-швеция» и т.п.)[31].

Кроме того, путем словоновшества создаются новые, более дробные семантические единицы. Они излишни и слишком подвижны, слишком неопределенны в своих очертаниях для логических операций. Ср. особенно «Чернотворские вестучки» Хлебникова. Практическому языку куда менее нужны синонимы. [...]

Деформация семантическая очень разнообразна в поэзии, и ей параллель – фонетическая деформация слова. Ср., например, рассечение слов: а) ритмическое (Гораций, Анненский, Маяковский), б) вклинивание одного слова в другое – прием, не чуждый поэтическому мышлению Хлебникова (такова его этимология *по-до-л, ко-до-л*), но отсутствующий в его поэзии. Этот прием использован латинскими поэтами (ср. у Энния: Cere comminuit brum).

В современной русской поэзии его можно указать у Маяковского с некоторой долей логического оправдания.

* В состоянии зарождения (*лат.*).

Выговорили на тротуаре
«Поч-
Перекинулось на шины
Та».

(«В авто»)

К фонетической деформации относится и сдвиг ударения.

Ср. в фольклоре:

То́ню, тя́ну,
Ры́бу ло́влю,
В ко́шель кла́ду,
До́мой не́су.

В современной поэзии: *мысле́й, невесты́* (Крученых).

Часто для этого приема поэзия пользуется наличными акцентными дублетами:

Кабы по́ мосту, по мо́сту, по широкому мосту́...
Ты лети, лети, соко́л, высоко́ и далеко́,
И высо́ко, и дале́ко, на чужую сторону...

Подобные примеры «акцентной диссимиляции» — чрезвычайно любопытные — из поэзии древнеиндийской и древнегреческой приведены в «Опыте психологической лингвистики» ван Хиннекена[32]. Ср. также «Neuhochdeutsche Metrik» Минора[33].

Перебранные выше образчики семантической и фонетической деформации поэтического слова усматриваются, так сказать, невооруженным глазом, но по существу всякое слово поэтического языка — в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически деформировано.

Важная возможность поэтического неологизма — беспредметность. Действует закон поэтической этимологии, переживается словесная форма: внешняя и внутренняя, но отсутствует то, что Гусерль называет dinglicher Bezug[34]. Пример реализации «беспредметного» неологизма:

У омера мирючие берега. Мирины росли здесь и там белые сквозь гнезда ворона. Низ же зарос грусняком... Смертнобровый тетерев не уставал токовать, взлетая на мирину. Кругом заросло красивняком и мыслокой... Миловель стоял в пущах. Миристые звонко распевались песни. Прилетали неведомо откуда миристеющие птицы и упав на ветку начинали миристеть... Гордотяжкий пролетал мирёл... («Песнь мирязя») [IV, 9/10]

О лебедиво! О озари! («Кузнечик») [II, 37]

Ср. поэтику заклинаний.

VII

В поэтическом языке существует некоторый элементарный прием — прием сближения двух единиц.

В области семантики модификацией этого приема являются: параллелизм, сравнение — частный случай параллелизма, метаморфоза, т.е. параллелизм, развернутый во времени, метафора, т.е. параллелизм, эллиптически сведенный к точке.

В области эвфонии модификациями приема сопоставления являются: рифма, ассонанс и аллитерация (или, шире говоря, повтор).

Возможны стихи, характеризующиеся установкой преимущественно на эвфонию. Есть ли установка на эвфонию установка на звуки?

Если да, то это была бы разновидность вокальной музыки, и притом музыка ущербленная.

Эвфония оперирует не звуками, а фонемами, т.е. акустическими представлениями, способными ассоциироваться со смысловыми представлениями.

Форма слова воспринимается нами, лишь будучи повторной в данной языковой системе. Одинокая форма умирает; так и звукосочетание в данном стихотворении (своего рода языковой системе in statu nascendi) становится «звукообразным» (термин Брика[35]) и воспринимается лишь в результате повторности.

В современной поэзии, где на согласных сосредоточивается исключительное внимание, звуковые повторы, особенно типа AB, ABC и т.п., освещаются часто поэтической этимологией, так что представление об основном значении связывается с повторяющимися комплексами согласных, а различествующие гласные становятся как бы флексией основы, внося формальное значение либо словообразования, либо словоизменения.

Ценным документом, характеризующим поэтическую этимологию как факт языкового мышления, является следующее рассуждение Хлебникова:

Слыхал ли ты, однако, про внутреннее склонение слов? Про падежи внутри слова? Если родительный падеж отвечает на вопрос *откуда*, а винительный и дательный на вопрос *куда* и *где*, то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратные по смыслу значения. Таким образом, слова-родичи должны иметь далекие значения. Это оправдывается. Так, *бобр* и *бабр*, означая безобидного грызуна и страшного хищника, и образованные винительным и родительным падежами общей основы *бо*, – самым строением своим описывают, что бобра следует преследовать, охотиться за ним, как за добычей, а бабра следует бояться, так как здесь сам человек может стать предметом охоты со стороны зверя. Здесь простейшее тело изменением своего падежа изменяет смысл словесного построения. В одном слове предписывается, чтобы действие боя было направлено на зверя (вин. – куда), а в другом слове указывается, что действие боя исходит из зверя (род. – откуда). Бег бывает вызван боязнью, а бог – существо, к которому должна быть обращена боязнь. Так же слова *лес* и *лысый* или еще более одинаковые слова *лысина* и *лесина*, означая присутствие и отсутствие какой-либо растительности – ты знаешь, что́ значит лысая гора, ведь лысыми горами зовутся лишенные леса горы или головы, – возникли через изменение направления простого слова *ла* склонением его в родительном (*лысый*) и дательном (*лес*) падежах... Как и в других случаях, *е* и *ы* суть доказательства разных падежей одной и той же основы. Место, где исчезнул лес, зовется лысиной. Так же бить есть то, откуда следует ждать удара, а бок – то место, куда следует направить удар. [V, 171 сл.]

Флектирование основ изредка обнаруживаем и в старой поэзии. Ср., например:

Кесарь мой святой *косарь*.
(*Батюшков*)

Примеры из Хлебникова:

Война и *меч*, вы часто только *мяч*
Лаптою занятых морей.
(«Хаджи-Тархан») [I, 119]

О прохожий, наши вежи
Меч забыли для *мяча.*
(«Четыре птицы») [II, 222]

Я лишь *кролик* пугливый и дикий,
А не *король* государства времен...
Шаг небольшой, только «ик»
И упавшее *о*, кольцо золотое,
Что катится по полу.
(«Война в мышеловке») [II, 246]

Горе вам, горе вам, жители пазух
Мира и *мора* глубоких *морщин.*
(«Война в мышеловке») [II, 248]

Девицы дивятся.
(«Игра в аду») [II, 124]

Иди же в *ножны*, ты не *нужен.*
(«Гибель Атлантиды») [I, 99]

Толпу умел ли кто *понять*
Толпе умел ли кто *пенять.*
(«Война-смерть») [II, 189]

Сумная умность *речей*
Зыбко колышет *ручей.*
(«Нега-неголь») [II, 17 сл.]

Плаха плоха только тем,
Что на ней рубят головы людям.
(«Манифест председателей земного шара») [III, 19]

Босеж и *бесеж*
На зеленой травушке –
То *богиня*, то *бегиня*,
Где цветут купавушки. [II, 22]

Пока уста *копей кипели*...
О *мчи мечи* наш крик бегущий.

Милой обыденщиной
Напоена *мгла.*
В эту ночь любить
И *могила могла.* [II, 30]

Радой Славун, родун Славян...
Посолонь слава!
(«Боевая») [II, 23]

То видим и верим, *чуя* и *чая.* [II, 250]

Челн о *вол*ны бился *вал*ок,
Билась *в*ольная *в*олна.
Он был, плача тихо, жалок,
Она *гру*стью полна.
И потом уходит *гордо*,
Поправляя *волоса*,
По тропинке *гор*ной твердо...[36]
(«Алчак») [II, 52]

Бурного *лёта летá*.
(«Каменная баба») [III, 35]

Я видел
Выдел
Весен
В осень,
Зная
Знои
Синей
Сони... [III, 27]
Кант... Конт... Кент... Кин... («Чертик») [IV, 202]

Популяризация этого приема у Асеева, Маяковского.

Когда земное склонит *лень*,
Выходит легким шагом *лань,*
С ветвей сорвется мягко *лунь*,
Плеснет струею черной *линь*.
И чей-то *стан* колеблет *стон*,
То может – *Пан*, а может – *пень*,
Из *тины* – *тень*, из *сини* – *сон*,
Пока на *Дон* не ляжет *день*.
(*Асеев*, 1916)

Наш *бог бег*...
Зеленью *ляг луг*...
Лет быстро*лёт*ным коням...
Радости *пей. Пой.*
(*Маяковский.* «Наш марш»)
(Ср. у Е. Гуро: *День* сквозь облако – *дюна*.)[37]

Любопытным примером звукоо́бразного построения является контаминация двух членов построения в третьем.

Фольклорные примеры: *Сила солому ломит*. (Пословица)

В Верейском уезде старик сказочник рассказывал мне о том, как мужик из мести, заманив барина хитростью в баню, там его до полусмерти

исколотил, отбарабанил. «Барина да в бане да отбарабанил! Ловко!» – подхватил с восторгом один из парней-слушателей.

У Хлебникова:

Ты знаешь: путь изменит *пря*,
И станем верны, о *Перуне*...
Так ты окончил *Перунепр*. («Перуну») [II, 198/199]

И дева *векиня, векиня* в *веках,*
Векуя свой *век* в огнелетных *венках*,
На долево зарево бросаю я сень
И гласом без марева кликнула день,
И день восторгнулся, и день восстает,
И день свое *вено векине несет*. («Боготекум») [II, 265]

Моих друзей летели *сонмы*
Их *семеро*, их *семеро*, их *сто*.
И после испустили *стон мы*... [III, 25]

Начальный звук, говорит Хлебников, имеет особую природу, отличную от природы своих спутников. Первый звук слова приказывает остальным. Слова, начатые одной согласной, имеют общее направление, как рои падающих звезд.

На поэтической значимости начального звука слова основана аллитерация в узком смысле этого термина. Примеры сложных консонантных структур у Хлебникова:

И в утонных негах снега
Былых белых грез зари.
И в дебрях голубых стонало солнце
Любри голубри небо рассыпало.
Смехлые уста смерть протянула целующая,
Дохла и пуста твердь протянулась целуемая,
Голуботелая одуванчикокосая,
Чьи волосы золота волосы,
Овеклые слезы остеклянелые, чьи голосы володы голоса,
Застыли нетленными,
Зовем их слепые вселенными вселенными...
[II, 272]

В первом четверостишии следующие повторные ряды:

1) Б-Л – *былых, белых, любри, голубри. Былых – белых* – флектирующий ряд. *Любри – голубри* – форма воспринимается через сопоставление двух неологизмов с общей формальной принадлежностью и через сопоставление с теми же принадлежностями – основной и формальной, но данными вне неологизмов: *дебрях голубых.*

2) С-Т-Н-Л – *утонных, снега, солнце*; контаминация – *стонало*.

3) Н-Г – *негах, снега.*

4) Р-З – *грез, зари*.

Пятый и шестой стихи во вторых половинках своих параллельны в синтаксическом, морфологическом и эвфоническом отношениях: *смерть – твердь, протянула – протянулась, целующая – целуемая.*

Первые половинки параллельны только эвфонически, заключая в па-

раллельных слогах силлабической схемы одинаковые группы интервокальных согласных (*хл, ст*). Ср. подобное явление в частушках:

Плывет *лодка весел восемь,*
Мой *миленок бросил в осень.*

Волосы золота волосы/голосы володы голоса – эвфонико-синтаксическая метатеза.

Последние стихи дают следующие повторные ряды:
1) С-Л – *волосы, слезы, голосы, слепые, вселенными.*
2) Т-Л – *голуботелая, золото, нетленными.*
Контаминация обоих рядов: *застыли остеклянелые.*
3) В-Л – *волосы, овеклые, володы.*
4) К-Л – *овеклые, остеклянелые.*

В пору когда в вырей
Времирей умчались стаи,
Я времушком-камушком игрывало
И времушек-камушек кинуло,
И времушко-камушко кануло,
И времыня крылья простерла.
[II, 271]

Стихотворение построено на сопоставлении *вр* и начального *к*: *вырей, врем-, игрывало; когда, камуш-, кинуло – кануло, крылья.* Остальные консанантные группы – *пр* (*пору*), *ст* (*стаи*), *рл* (*крылья*) – контаминированы в заключительном слове (*простерла*).

Тебя пою, мой синий сон,
И тени саней золотые
Зимы седой и сизый стон
И тени теми...
[II, 277]

Здесь переплет свистящих (6 *с*, 3 *з*) и взрывных зубных (6 *т* и 1 *д*) на фоне носовых (6 *н* и 3 *м*), контаминирующее слово – *стон.*

Практический язык знает замену одного начального согласного другим в результате аналогии (например, *девять* под влиянием *десять*); еще более характерно это явление для ляпсусов; таковы случаи антиципации начального звука одного из сопутствующих слов (например, «скап стоит» или обратно «леса лостут»[38]).

В стихах Хлебникова это явление использовано как поэтический прием: начальный согласный заменяется другим, извлеченным из иных поэтических основ.

Слово получает как бы новую звуковую характеристику, значение зыблется, слово воспринимается как знакомец с внезапно незнакомым лицом или как незнакомец, в котором угадывается что-то знакомое.

Сияющая вольза
Желаемых ресниц
И ласковая дольза
Ласкающих десниц.
Чезори голубые
И нрови своенравия.

О мраво. Моя моролева
На озере синем – мороль.
Ничь трусы – туда,
Где плачет зороль.

Усвоение облегчено, во-первых, сопоставлением двух собститутов начального согласного в одном и том же слове (*вольза – дольза, мороль – зороль*); во-вторых, одинаковым субститутом в двух соседних словах (*мраво – моролева*); в-третьих, соседством с деформируемым словом слова, из которого заимствован начальный согласный (*нрови своенравие*).

Подобную субституцию находим в искусственных профессиональных языках.

Толстой, не желая отрывать фамилии героев «Войны и мира» от действительности, стремясь, чтобы они «звучали чем-то знакомым и естественным в русском аристократическом кругу», не умел, по собственному выражению, «обойти эту трудность иначе, как взяв наудачу самые знакомые русскому уху фамилии и переменив в них некоторые буквы» (ср., например: *Болконский, Друбецкой*). «Я бы очень сожалел, – говорит Толстой, – ежели бы сходство вымышленных имен с действительными могло бы кому-нибудь дать мысль, что я хотел описать то или другое действительное лицо».

Сходное языковое явление представляют собою и так называемые парные слова (Reimwörter) с тою лишь разницей, что деформированное в этих случаях слово остается связанным с первоначальной формой. Много примеров в прибаутках, которыми, по словам Шейна, шаловливые ребятишки потешаются часто без всякого даже повода ради одной только словесной забавы[39].

VIII

Игра на синонимах – это как бы частичная эмансипация слов от значений, т.е. новому слову не сопутствует новое значение; с другой стороны, возможна новая дифференциация семантических оттенков.

Он гол и наг.
(«Вила и леший») [I, 129]
Знай и ведай.
(«Гибель Атлантиды») [I, 97]
Кто нам товарищ и друг...
[III, 17]
Мы, пастухи людей и человечества.
[III, 17]
Лица отмщенья и возмездий.
(«Гибель Атлантиды») [I, 101]
Смертей и гибель плачевные узоры.
(«Змей поезда») [II, 107]

Обратное явление – игра на омонимах, равно как и игра на синонимах, – основано на несовпадении единицы значения и слова – параллель протекающей раскраске в живописи.

Примеры:

Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву.
Мера то полна овса, то волхвует словом. [II, 93]

Ср. в «Балаганчике» Блока: «Появляется... девушка... за плечами лежит заплетенная коса. Мистики: – Прибыла!.. за плечами коса! Это – смерть!».

Какие прекрасные книги оставлены ею здесь. Целая куча. Все Конт да Кант. Еще Кнут. Извозчик, не нужен ли тебе кнут?
– А? У меня свой есть. («Чертик») [IV, 202]

И своды надменные взвились
Законы подземной гурьбы.
(«Игра в аду») [II, 119]

Ср. у Маяковского: «Лишь злобно забившись под своды законов, живут унылые судьи».

Излюбленный прием современных поэтов – одновременное употребление слова в буквальном и метафорическом значениях.

Ты (Фонтанка) от дворцов переползешь,
Под плоскогорьем Клодта, Невский
И сквозь рябые черныши
Дотянешься, как Достоевский,
До дна простуженной души.
(*Б. Лившиц*)

Примеры реализации игры на синонимах, когда синонимы становятся как бы самостоятельными персонажами:

Сон ходит по лавке,
Дремота по избе,
Сон-то говорит:
– Я спать хочу.
Дремота говорит:
– Я дремати хочу.
Сон ходит по сеням,
Дрема по новым,
Сон у дремы все выспрашивает...[40]

Здесь несомненна персонификация двух членов формального параллелизма типа:

Девица ходит по сеням,
Красная по новым.

Т.е. в стихе *А* дано определяемое, в стихе *В*, параллельном *А*, – эпитет, а как частный случай – синоним.

Как на Ванины именины
Испекли мы каравай –
Вот такой ширины,
Вот такой ужины,

Вот такой вышины,
Вот такой нижины.
(*Детская игровая песня*)
Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне.
(*Брюсов*)
Где туч и облака межа... [I, 101])
Зачем отечество стало людоедом,
А родина его женой. [III, 19])

Последний пример характерен как показатель принудительности для словесного образа языковой категории рода. Персонифицируясь, имена женского рода становятся лицами женского пола, а имена мужского и среднего родов становятся лицами мужского пола. Так, например, русский, представляющий себе дни недели в виде лиц, понедельник и воскресение представляет себе как мужчин, а среду – женщиной. Любопытно, что Репин недоумевал: почему грех (die Sünde) у Штука изображен женщиной?

Ср. аналогичную принудительность грамматического рода по отношению к прилагательному принадлежности в детской песенке:

На бабью рожь,
На мужичий овес,
На девичью гречу,
На маличье просо[41].

Излюбленным синонимическим материалом являются иностранные и диалектические слова:

Там полубоязливо стонут: Бог,
Там шепчут тихо: Гот,
Там стонут кратко: Дье.
(«Маркиза Дэзес») [IV, 235]
Сколько скуки в скоке скалки!
О день, и динь, и дзень!
О ночь, нуочь и ничь!
Морской прибой всеобщего единства.
(«Дети выдры») [II, 168]

(*Нуочь* и *ничь* – украинские фонетические варианты, *дзень* – белорусский, *динь* – диалектический великорусский.)

Ср. у Маяковского:

В честь
Твоего – сиятельный – сана:
Бр-р-а-во!
Эвива!
Банзай!
Ура!
Гох!
Гип-гип!
Вив!
Осанна!
(«Человек»)

Иноязычные слова вообще находят себе богатое применение в поэзии, будучи неожиданны своим звуковым составом, при приглушенном значении.

Таковы же и неологизмы Хлебникова на основании собственных имен:

О, достоевскиймо бегущей тучи,
О пушкиноты млеющего полдня,
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.
(«Мирсконца») [II, 89]

Усадьба ночью, чингисхань!
Шумите, синие березы.
Заря ночная, *зар*атустрь!
А небо синее, моцарть!
И сумрак облака, будь Гойя!
Ты ночью, облако, роопсь!
(«Четыре птицы») (II, 217]

Здесь, как и в большинстве случаев, юмористическая поэзия оказывается провозвестницей новшества. Ср. у Пушкина: *кюхельбекерно, огончарован.* У Кольцова уже вне юмористического применения: *пилатить*. Собственные имена, фамилии, в практическом языке – ярлыки, связанные с называемым объектом лишь ассоциацией по смежности и не вызывающие нормально никаких словесных переживаний. Иное дело в эмоциональном языке и в поэзии. В последней наблюдаем, во-первых, подновление значения; в юмористическом применении у Пушкина:

Веселися, Русь! Наш Глинка –
Уж не глинка, а фарфор.

У Хлебникова: «Из Пушкина трупов кумирных пушек наделаем сна». У Маяковского: «Сыт, как Сытин».

Во-вторых, выступает чисто поэтическая этимология: «О Тютчев туч». [IV, 233]

IX

Подобно сопоставлениям семантическим, рифма как сопоставление эвфоническое в современной поэзии очень приблизительна (сходное на фоне контрастирующего). Для звукового состава хлебниковской рифмы, да и вообще рифмы в новой русской поэзии, характерно:

1. Согласные более валентны, чем гласные. Это вообще черта современной эвфонии.

Литературный старовер Андреевский возмущался неорганизованным вокализмом в стихах предтечи модернистов Случевского. Уже по мнению Алексея Толстого, безударные гласные никакого значения не имеют. «Одни согласные считаются и составляют рифму». Для современного поэта такие пушкинские рифмы, как меня – моя, себя – я, любви – мои, она – сошла и т.п.[42], совершенно немыслимы.

2. Различие между твердыми и мягкими согласными в значительной степени приглушено.

Гласные акустически характеризуются высотой основного тона, а акустическое различие между согласными палатализованными и непалатализованными есть также различие в высоте основного тона. Итак, эволюция поэтической эвфонии параллельна пути современной музыки – от тона к шуму.

3. Пушкинская школа культивировала в рифме замыкающие звуки, современная поэзия – звуки опорные, звуки замыкающие могут не совпадать.

4. Согласные могут быть нетожественны, а лишь сходны акустически.

5. Порядок согласных может быть неодинаков (рифма-метатеза).

6. Ударение в рифмующихся словах может не совпадать.

Если рифма генетически была ритмической фиксацией, узаконением, как бы кристаллизацией отдельного типа эвфонической структуры, то рифма современная исходит и из ряда других типов (например, в области повтора – из типа *CBA*). Очевидно, выпады поэтов разных школ и периодов против рифмы объясняются в значительной степени тем, что она является канонизацией всего лишь одного типа, т.е. оскудением по сравнению с «искусным подбором гласных или согласных букв при самом течении речи», за который ратовал, порицая рифму, поэт Семен Бобров[43]. Это обогащение рифмы могло осуществиться тогда, когда внимание стало настойчивей фиксироваться на эвфонической структуре стиха: те построения, которые прежде оставались скрыты (latent), наконец всплыли на светлое поле сознания.

В области повтора, единственного из неканонизованных эвфонических приемов русской поэзии, которому оказалась посвящена удовлетворительная работа[44], русские поэты прошлого осознали только тип *AB*. Только на этот тип обращают они внимание в своих заметках о стихах. Пушкин говорит о музыкальных звуках «вла – вла», Семен Бобров отмечает художественную строку у Ломоносова: «Только мутился песок, лишь белая пена кипела».

Радищев возмущается какофоническим стихом Тредиаковского: «Книга держима им была собранием имнов». Рифма, оставаясь проявлением последовательной или частичной симметрии в эвфоническом отношении, идет на протяжении истории русской поэзии от симметрии семантической, синтаксической и морфологической сперва к асимметрии синтаксической, потом к асимметрии морфологической. Симметрия морфологическая сохранилась только в поэзии неологизма, о чем было сказано уже выше.

Характерная разновидность современной асимметричной, обнаженной рифмы – рифма составная, первично бывшая монополией юмористической поэзии (так называемые каламбурные рифмы у Минаева и др.).

Обнажение рифмы знаменует освобождение ее звуковой валентности от смысловой связи. В этом направлении в истории русской поэзии можно установить следующие этапы (хотя в каждый момент как бы на периферии поэзии могут быть в наличии все этапы):

1. Рифмующие слова прежде всего связаны, сопоставлены в смысловом отношении.

2. Рифмующие слова не связаны между собой в смысловом отношении, но объединены важностью в смысловом отношении, как бы смысловым акцентом.

3. В качестве носителей рифмы искусственно выдвинуты слова, не

вызванные существом дела, интересами рассказа, несущественные в смысловом отношении (например, эпитеты).

4. Рифмуют слова, почти не связанные логически с текстом, привлеченные ad hoc. Ср. отзыв Айхенвальда о рифмах Брюсова[45]. Таким путем выдвигается эвфоническая ценность рифмы.

В скрытом виде именно рифмовка слов, привлеченных ad hoc, характерна для поэзии вообще.

Ришэ: «Рифма вызывает стихотворение. Ум работет каламбурами».

В современной поэзии этот прием обнажен. Подобное обнажение рифмовки ср. у Пушкина, оправданное юмористически.

Фригийский раб, на рынке взяв язык,
Сварил его ... (у господина *Коп*а
*Коп*тят его). Езоп его потом
Принес на стол... Опять! зачем Езопа
Я вплел с его вареным языком
В мои стихи? Что вся прочла Европа,
Нет нужды вновь беседовать о том,
Насилу-то, рифмач я безрассудный,
Отделался от сей октавы трудной.
(«Домик в Коломне» – из ранней ред.)

Обнажение рифмы как бы подчеркивает ее, что очень важно в тех случаях, когда стих слабо ограничен ритмическими константами. Потому в устной поэзии именно сказовый стих культивирует обнаженную рифму; такая рифма нередка и в силлабических виршах, и она естественно была отвергнута создателями тонического стихосложения. Приводя как характерный пример русского силлабического стихосложения анонимную поэму XVII в. о Страшном суде, Тредиаковский замечает: «Так рифма почтена необходимою в стихах, что хотя б слово рифмы и ничего не значило и было б всеконечно поврежденное или нарочно вымышленное, а соглашалось бы только изрядно с рифмою предыдущего стиха, такое чудовищное слово не токмо не пренебрегаемо было, но и еще предпочитаемо в стихе для рифмы». Пример:

Составы, кости трепещут,
И власы глав их клекещут.

Все и звезды наипаче
Чисти, светлозрачни в зраче.

Тако ж минует и протчих;
Огнь воссияет в горнчих...

Оный ему есть светильник,
Троими враты входильник.

Все веселие духовно,
Всюду глас радости зовно.

Князь, княгини, княжаны,
Воеводы, потентаны,

Военачальники морски,
Сухопутн, велик, маловски.

Всем дадутся венцы драги,
Одежды, златосветовлаги[46].

Ср. также составные этимологические рифмы у Симеона Полоцкого (*Плутон – плут он* и т.п.). Русский верлибр выдвинул с новой силой установку на рифму.

Повтор также до некоторой степени обнажен у Хлебникова, т.е. образующие повтор словосочетания часто почти не обоснованы логически.

Полна соблазна и бела,
Она *забыла про белила.*
(«Мавка») [II, 196]

Такие *нравы* и *дрова*
В стране усопших *встречи*!
Из *слез*, что когда-либо *лились,*
Утесы стоят и столбы...
Тех *властелинов весел* сброд...
Иль *вызвать* стон *лукавой хари*
Под *визг верховный колеса...*
В *очках* сидели здесь косые,
Хвостом под мышкой *щекоча...*
И *взвился* вверх *веселый* туз...
И все *невольно* загудело,
В глазах *измены* сладкой трубы,
Среди *зимы* течет *Нева...*
Она *пошла*, дабы сгореть,
Высоко, *пошло* и бесплатно...
(«Игра в аду») [II, 119 сл.]

Ты... Мы-с мясом теплым нас нежи.
(«Война-смерть») [II, 188]

Там, где смысловой момент олаблен, мы замечаем своего рода эвфоническое сгущение. [...] Ср. у Пушкина:

Что? *Перестать* или *пустить* на *пе?*
*При*знаться вам, я в *пятистопн*ой *стр*очке...
(повтор *прстт-псттнп пр-птстпн-стр).*

У Хлебникова:

Путеводной рад слезе,
Не противился стезе...
(«И и Э») [I, 87]

Последние два стиха образуют сплошной повтор.

Хлебников сам говорит: «Вот частушка из "Пощечины общественному вкусу"»:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер...

В ней в 4 строчках, помимо желания написавшего этот вздор, звуки *у, к, л, р* повторяются пять раз каждый» [V, 185].

Ср. также:

В соногах мечтогах
Почил он, почему у черты.
В чертогах грезогах
Почил он, *почил у мечты*.
(«Нега-неголь» [II, 16]

В стихе четвертом по сравнению со стихом вторым – метатеза: *мчр – лмч*.

Обнажение метатезы при естественном ослаблении смыслового момента в Хлебниковском «Перевертне»:

Кони, топот, инок,
Но не речь, а черен он.
Идем молод, долом меди
Чин зван мечем навзничь.
Голод чем меч долог?
Пал а норов худ и дух ворона лап.
А что? я лов? Воля отча!
Яд, яд, дядя!
Иди, иди... [II, 43]

Ср. так называемые раки киевского поэта XVII в. Величковского:

Анна ми мати и та ми манна,
Анна пита мя я мати панна,
Анна дар и мне сень мира данна.

Особенно характерны эвфонические сгущения, звуковой орнамент для рефренов и зачина. Пример зачина у Хлебникова:

В шали шалый шел... (Песня мертвых из «Ошибки смерти» [IV, 251])

На ряде приемов поэзии Хлебникова мы видим то же явление: приглушение значения и самоценность эвфонической конструкции. Отсюда один шаг до языка произвольного.

«Найти, не разрывая круга корней, – говорит Хлебников, – волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова – вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз. Увидя, что корни лишь призраки, за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, – мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку». [II, 9]

Это произвольное словотворчество может формально ассоциироваться с русским языком. Таковы стихи Константина Большакова:

Эсмерами вердоми весна лилиелит...

У Хлебникова:

Вон там на дорожке белый встал и стоит виденнега.
Вечер ли, дерево ль прихоть моя?
Ах, позвольте мне это слово в виде неги.
(«Опыт жеманного») [II, 101])

Тарарахнул зинзивер.
(«Кузнечик») [II, 37])

Такие слова как бы подыскивают себе значение. В этом случае нельзя, пожалуй, говорить об отсутствии семантики. Это, точней, слова с отрицательной внутренней формой, как примерно именительный *дом* – по Фортунатову, слово с отрицательной формой словоизменения[47].

Второй тип произвольного словотворчества стремится не входить ни в какую координацию с данным практическим языком[48]. Таковы, например, сектантские глоссолалии, относимые их создателями к иностранным языкам. У Хлебникова заумные произведения оправданы, например, птичьим языком («Мудрость в силке»), обезьяньим языком («Ка»), бесовским языком («Ночь в Галиции», где Хлебников широко использовал русские заговоры.

Самое оправдание может быть заумным.

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Лиэээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо. [II, 36]

Для заумной речи рассматриваемого типа характерны чуждые практической речи звукосочетания; так, у Хлебникова: 1) зияние (*лиэээй* и т.п.); 2) твердость согласных перед *е* (*вээоми* и т.п.); 3) необычные группы согласных (ср. особенно «Мудрость в силке» и «Ка»).

На ряде примеров мы видели, как слово в поэзии Хлебникова утрачивает предметность, далее внутреннюю, наконец, даже внешнюю форму. В истории поэзии всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, что поэту, по выражению Тредиаковского, важен «токмо звон». Поэтический язык стремится как к пределу, к фонетическому, точней, – поскольку налицо соответствующая установка – эвфоническому слову, к заумной речи.

Но о самом пределе характерно отмечает Хлебников: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатена "манч, манч!" из "Ка" вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего – я сам не знаю».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цитаты отсылают к «Собранию произведений» Хлебникова, т. I–V (Л., 1928–1933) и «Неизданным произведениям» – НП (М., 1940).

[2] Фрагментарность нижеследующего и отсутствие строгой локализации ни в коем случае не опорочивают метода: поскольку не накоплено научно интерпретированного материала, возможны только рабочие эскизы типа диалектологических заметок «об особенностях».

[3] Ср. «Новые пути слова». – В сб. «Манифесты и программы русских футуристов». Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967, с. 72.

[4] Л. В. Щерба. Русские гласные в количественном и качественном отношении. СПб., 1912, с. 2. [Переиздано фототипическим способом издательством «Наука». Л., 1983.]

[5] См.: F. S a r a n. Deutsche Verslehre. München, 1907, S. 7.

[6] См.: S p e r b e r. Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung. Halle, 1914, S. 19.

[7] «Московский телеграф», 1827, часть 15, № 10.

[8] «Сын отечества», 1829, часть 125, № 15.

[9] Н. О н ч у к о в Северные сказки. СПб., 1909, с. 74.

[10] А. Ф. Г и л ь ф е р д и н г. Онежские былины. СПб., 1873, с. 1088 (№ 227).

[11] Ср. гиперболу обыденной речи: «Ну, одна нога здесь, другая нога там, – живо!»

[12] Соответствующий прием по отношению не к сюжетному построению, а к отдельному слову, ср., например, у Белого, где он митивирован бредом: «Наши пространства не ваши; все течет там в обратном порядке... и просто Иванов там японец какой-то, ибо фамилия эта, прочитанная в обратном порядке, японская: Вонави» («Петербург»).

А вот другая мотивировка у того же поэта:

«Модернист срывается головою вниз; и с ними летит «Критика чистого разума», которую он продолжает читать снизу вверх и справа налево: вместо разума он читает какую-то восточную ерунду, если только не восточное заклинание, ибо он читает "амузар"...»

И уже, кажется, без всякого оправдания у Д. Бурлюка: *рехамкирап, тенибак* (парикмахер, кабинет).

[13] Ср. романические развязки типа: *по одним сведениям... по другим...*

[14] «Сын отечества», 1829.

[15] E. H a n s l i c k. Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig, 1918, с. 12 и сл., 84 и сл.

[16] А. С и д о р о в. В защиту книги. – «Труды и дни», 1912, № 3, с. 71.

[17] В. Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912, с. 54.

[18] А р и с т о т е л ь. Об искусстве поэзии, XXI.

[19] См.: Н. С. Г у м и л е в. Собрание сочинений, т. IV. Вашингтон, 1968, с. 323 и сл.

[20] К. Ч у к о в с к и й. Высокое искусство. О принципах художественного перевода. М., 1964, с. 170.

[21] А. М. П е ш к о в с к и й. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1914, с. 119, 117.

[22] См.: О. Б р и к. Ритм и синтаксис. – «Новый Леф», 1927, № 4, с. 29.

[23] См. «Атеней», 1828: «Евгений Онегин», статья В.

[24] См.: А. Н. А ф а н а с ь е в. Русские народные сказки. Под ред. А. Е. Грузинского, т. V. М., 1914, с. 238.

[25] См.: В. Д а л ь. Толковый словарь живого великорусского языка, т. I. М., 1956, с. 628.

[26] И. П. С а х а р о в. Сказания русского народа. М., 1836.

[27] См.: П. В. Ш е й н. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. I. СПб., 1900; П. А. Б е с с о н о в. Детские песни. М., 1868.

[28] А. Д. Г р и г о р ь е в. Архангельские былины и исторические песни, т. I. М., 1904, с. 376 (№ 85). (Здесь с определенной ритмической локализацией связан определенный суффикс.)

[29] Так же точно in statu nascendi подается, например, обновленная семантика «словечек» Достоевского, муссируемых на протяжении страниц романа.

[30] См.: J. Z u b a t ý. O alliteraci v písních lotyšských a litevských. – «Věstník Král. české společnosti nauk». Třída filosoficko-historicko-jazykozpytná, 1894.

[31] Такое переэтимологизирование, как передавал нам М. Горький, любил Тол-

стой. «Столковался», – сказал как-то работник. «Стол-строгался», – *рассерженно* поправил Толстой.

[32] См.: J. van G i n n e k e n. Principes de linguistique psychologique. Essai de synthèse. Paris, 1907.

[33] См.: J. M i n o r. Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1902, Kap. III: «Der Accent».

[34] До известной степени всякое поэтическое слово беспредметно. Это имел в виду французский поэт, говоря, что в поэзии – цветы, которых нет ни в одном букете (см.: M a l l a r m e. Crise de vers).

[35] См. статью его «Звуковые повторы». – В сб. «Поэтика». Петроград, 1919.

[36] В сопоставлениях: волна, вольная, волоса, гордо, горной – этимология иного типа.

[37] *Пить, петь* – традиционная этимологическая фигура. Ср. также у болгарского поэта Ботева: *пием, пеем.*

[38] См.: В. А. Б о г о р о д и ц к и й. Лекции по общему языкознанию. Казань, 1915, с. 190.

[39] Эти любопытнейшие образования еще не обследованы и даже не систематизированы, если не считать беглых земеток по этому вопросу Мирзы-Джафара, Дурново, Крымского и Шкловского. Интересно было бы сопоставить фонетические законы, лежащие в основе парных слов в разных языках, и подобным же образом их функции и степень распространения. Для русских парных сочетаний, состоящих из слова (А) + то же слово с субституцией начального согласного (A_1), субститутом является *м*, если слово не начинается с губного, в последнем случае *м* невозможно, очевидно, в силу тенденции к диссимиляции, и тогда парное слово приобретает вид A_1 + А, причем в A_1 начальный губной заменен зубным (чаще небно-зубным). Не исключена возможность, что такой порядок обусловлен аналогией с парными словами типа *шагом-магом*. Несмотря на начальный губной, A_1 приобретает начальное *м* и стоит на 2-м месте в новых образованиях. Таковы *пикники-микники* и слова, начинающиеся с *ф*, т.е. фонемы, русскому языку почти не известной, например: *федя-медя, фигли-мигли, фарасеи (фарисеи)-марасеи.*

Примеры сочетаний А + A_1: *куды-муды, каракуля-маракуля, кострюк-мострюк, коляда-моляда, корень-молень* (с диссимиляцией плавных), *гусли-мусли, гоголь-моголь, хохол-мохол, сахар-махар, шагом-магом, закон-макон, зарево-марево, татарин-мамарин* (здесь *тата* осознано как удвоение), *деньга-меньга* и т.п.

Примеры сочетаний A_1 + А: *туря-буря, туркать-буркать, шурда-бурда, шалтай-балтай, шаловать-баловать, черемя-беремя, таран-баран* (по аналогии с типом А + A_1 возникает и *баран-маран*), *шерстень-перстень, шень-пень, шейна-война, шерсть-верть, шишел-вышел, дикинь-выкинь, шатыль-мотыль* и т.п.

По аналогии с сочетаниями A_1 + А в единичных случаях усваивают шумный губной и сочетания А + A_1, например: *хорьки-борки, котик-ботик* (у поэтессы Елены Гуро), *чижик-пыжик* и дальше *Ваня-баня* (путем осмысления из *ани-бани* в детской считалке).

По аналогии с рассмотренными парными словами возникают конструкции из двух существующих рифмующих слов, а также сочетания созвучных бессмысленных словечек, ономатопей.

Первые состоят из слова, начинающегося негубным, + слово, начинающееся губным (большей частью *м*), не *т* возможно, естественно, только после зубных (вл. типа A_1 + А). Примеры: *калина-малина, катушка-матушка, Дарья-Марья, шильце-мыльце, шила-мыла, шатается-мотается, Сашки-Машки, по солоду-по молоду, сусло-масло, целует-милует, травка-муравка, шестом-пестом, заинька-паинька, жил-был, шорох-ворох, не трожь-не ворошь, сею-вею, сито-вито.* Сочетания из ономатопей под-

чиняются тому же закону, т.е. первая начинается с задненебного (resp. средненебного), вторая – с *м* либо первая – с зубного (чаще небно-зубного), вторая с *м* или чаще с *б* (по аналогии с сочетаниями A_1 + A). Примеры: *килди-милди, калечина-малечина, кики-мики, кухтарка-мухтарка, кулага-малага, кунды-мунды* (исключение: *кидра-видра*), *шишел-мышел, чухры-мухры, чикирей-микирей, шалды-балды, шуром-буром, шурки-бурки, шатэр-батэр, шадра-бадра, шуни-буни, жалты-балты, трынка-брынка* (ср. также *Добчинский – Бобчинский*). Всегда с *б* начинаются также сочетания, в которых первая часть начинается с гласного (примеры: *аты-баты, ани-бани, акир-бакир, ас-бас, эни-бэни*).

Изредка, при неясных для меня условиях, парные слова разных типов имеют субститутами j, р, *л*. Таковы: *соломина-яломина, колобень-ёлобень; шурки-юрки; яйце-райце, шохан-рохан, равлик-павлик; пядун-ладун, шуги-луги.*

Приведенные законы действительны и для аналогичных конструкций на расстояние. Так, в хороводной песне – *Ах ты, калина моя, ах ты, малина моя* – обратный порядок невозможен.

[40] П. В. Шейн. Указ. соч., № 1 и 7.

[41] П. В. Шейн. Указ. соч., № 134. В крыловской переводной басне «Стрекоза и муравей» грамматический род возобладал над реальным значением. La cigale оказалась стрекозой, сохранив тем не менее все признаки кузнечика (попрыгунья, пела).

[42] См. статью В. Брюсова «Стихотворная техника Пушкина» в его книге «Мой Пушкин». М.–Л., 1929. В. Брюсов. Собрание сочинений в 7-ми томах, т. 7. М., 1975.

[43] См.: С. Бобров. Рассвет полночи, или Созерцание славы... ч. 1–4. СПб., 1804 (ч. 4 – «Херсонида», с. 7).

[44] См. примечание 35.

[45] См.: Ю. И. Айхенвальд. Валерий Брюсов. Опыт литературной характеристики. М., 1910.

[46] В. К. Тредиаковский. О древнем, среднем и новом стихотворении российском. – «Сочинения Тредьяковского», т. I. СПб., 1849, с. 766. [В. К. Тредиаковский. Избранные произведения («Б-ка поэта», Больш. сер.). М.–Л., 1963, с. 431.]

[47] См.: Ф. Ф. Фортунатов. Избранные труды в 2-х томах, т. 1. М., 1956, с. 137 и сл.

[48] Но поскольку последний существует, поскольку налицо фонетическая традиция, заумная речь несравнима с доязыковыми ономатопеями, как обнаженный сегодняшний европеец несравним с голым троглодитом.

ИЗ МЕЛКИХ ВЕЩЕЙ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА: «ВЕТЕР – ПЕНИЕ...»

> Мелкие вещи тогда значительны, когда они так же начинают будущее, как падающая звезда оставляет за собой огненную полосу; они должны иметь такую скорость, чтобы пробивать настоящее.
>
> *В. Хлебников,* «Свояси» [II, 8]

Обсуждая «речевое дело», с первых строк введения к «Зангези», Хлебников напоминает, что «повесть строится из слов, как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. ...Сверхповесть или заповесть складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом» [III, 317]. Разносоставный монтаж мелких вещей и нередкая разновременность их происхождения не только не нарушают зодческого единства хлебниковских сверхповестей, но, напротив, развертывают и развивают их совокупную художественную проблематику.

Шестьдесят лет тому назад, весной 1919 г., рукопись сверхповести под заглавием «Война в мышеловке» была мне передана автором для включения в предполагавшееся издание «Всего сочиненного В. Хлебниковым». Весь текст этой рукописи был воспроизведен в стеклографированном выпуске серии «Неизданный Хлебников» (1928, № 5) и в «Собрании произведений Велимира Хлебникова» (II, 1930, с. 244–258). При отсутствии дальнейших оговорок наши цитаты из писаний Хлебникова восходят к этому пятитомному изданию (Л., 1928–1933). Ссылки на единственное критическое издание авторского наследия, «Неизданные произведения Велимира Хлебникова», вышедшее под бережной редакторской рукой Н. Харджиева, (М., 1940), просто означаем 1940-м г.

Знаменательный финал всего цикла «Война в мышеловке» слагается из двух четверостиший, каждое из них под перекрестной рифмой.

Ветер – пение
Кого и о чем?
Нетерпение
Меча стать мячом.
Я умер, я умер, и хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь
Окинув вас воина оком.

Второе из обоих четверостиший сложено амфибрахическим размером, четырехстопным в начальной строке, трехстопным во всех остальных. Этому регулярно стопному размеру второго четверостишия противопоставлены *пятисложные* строки всего первого четверостишия с ударениями на начальном и третьем слогах в нечетных строках, на втором и конечном –

Статья опубликована по-русски в: R. Jakobson. Selected Writings, III. Mouton Publishers, The Hague–Paris–New York, 1981, p. 568–576.

в четных, т.е. антисимметрично отношение между нечетными и четными строками (особенно внутри первого двустишия) в трактовке обоих полустиший. Второе двустишие допускает легкие отступления — склонность к безударности начального слога в третьей строке (*нетерпение*) и факультативную ударность служебного глагола *стать* в среднем слоге четвертой строки; здесь сказывается взаимовлияние обеих строк в трактовке начального слога полустиший.

Первым из этих двух четверостиший открывается в свою очередь набросок стихотворения, напечатанный в сборнике «Мы» (М., 1920), с двумя дальнейшими поочередными четверостишиями — дактилическим, а затем амфибрахическим, где последняя, четырехстопная, строка противостоит трехстопному составу всех остальных.

Люди лелеют день смерти,
Точно любимый цветок.
В струны великих, поверьте,
Ныне играет восток.
Быть может, нам новую гордость
Волшебник сияющих гор даст,
И многих людей проводник
Я разум одену, как белый ледник.

С другой же стороны, четыре заключительные строки «Войны в мышеловке» выступают в качестве последней из двух строф восьмистишия «Мрачное», вышедшего первично в хлебниковском «Изборнике стихов 1907–1914 гг.» (СПб., 1914) и перепечатанного в «Собрании произведений Велимира Хлебникова» [II, 96] — в этом контексте четырем перекрестным амфибрахиям предшествует равно перекрестное четверостишие четырехстопных ямбов.

Когда себе я надоем,
Я брошусь в солнце золотое,
Крыло щемящее одем,
Порок смешаю и святое.
Я умер, я умер, и хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я, иначе, вновь
Окинув вас воина оком.

Тесная органическая связь обоих четверостиший, замыкающих «Войну в мышеловке», по сравнению с куда более случайным и поверхностным отношением каждого из них к тем контекстам, в которых они печатались при жизни автора (второе четверостишие в четырнадцатом году, а первое — только в двадцатом), заставляет неминуемо признать изначальную сопринадлежность обеих строф, несмотря на то, что лишь в девятнадцатом году авторская рукопись вышеназванной сверхповести наконец засвидетельствовала единство этого замечательного восьмистишия.

Видимо, непосредственно с авторской читки цикл стихов «О чем поет ветер», сложенный Александром Блоком в 1913 г., был известен Хлебникову еще до появления в «Русской мысли» 1915 г. Этот цикл и самое его заглавие могли подсказать прямолинейное отождествление ветра

с пением, а строка $_2$*Кого и о чем?* перекликается с размышлением Блока: «Все равно все пройдет, / Все равно ведь никто не поймет, / Ни тебя не поймет, ни меня, / Ни что ветер поет нам звеня». Наконец, $_3$*Нетерпение* $_4$*Меча стать мячом* сродно блоковской мечте постичь «Туманный ход / Иных миров, / И темный времени полет / Следить и вместе с ветром петь». Крутой переход от темы ветра к повторному возгласу $_5$*Я умер, я умер* приближается к стремительной смене отрывистых зовов в конце блоковского цикла «Идет к нам ветер от зари... Умри».

В своих статьях о языке и литературе Хлебников рассказывал на разные лады, как он «изучал образчики самовитой речи и нашел, что число пять весьма замечательно для нее; столько же, сколько и для числа пальцев руки» [V, 185]. Пятиричное строение сказывается и на звуковом, и на грамматическом, и на словарном, и на непосредственно стиховом уровне художественной речи. Частью показательно сходными, частью, напротив, явственно различительными особенностями обоих четверостиший полнится двустрофный финал «Войны в мышеловке». Вкрадчиво пятисложный строй первых четырех строк разительно контрастирует с неотступно амфибрахическим метром последующей строфы.

Разверстка двух основных морфологических категорий – имен существительных и лексических глагольных форм – ощутимо характеризует сходство и различие обеих строф. Обе содержат по п я т и имен существительных (то есть лексических, неместоименных субстантивных форм); $_1$*ветер,* $_1$*пение,* $_3$*нетерпение,* $_4$*меча,* $_4$*мячом* в первой строфе и соответственно во второй $_5$*кровь,* $_6$*латам,* $_6$*потоком,* $_8$*воина,* $_8$*оком.* Отметим, что имен существительных лишены две симметрично расположенные строки восьмистишия – вторая с начала и вторая с конца.

В противовес конечному четверостишию с его п я т е р к о й лексических глагольных форм ($_5$*умер,* $_5$*умер,* $_5$*хлынула,* $_7$*Очнулся,* $_8$*Окинув*) начальное четверостишие вовсе лишены таковых. Глагольная связка $_4$*стать* (равно как и вариант *быть мячом* в тексте сборника «Мы») явно не входит в круг форм лексических. Взаимная близость всех пяти глагольных форм скреплена участием гласного /и/ в каждой из них и полным отсутствием этой фонемы в остальных словах восьмистишия.

Две маркированные (точнее, признаковые) категории, а именно совершенный вид и прошедшее время, которыми конечная строфа наделяет все п я т ь своих глагольных форм, еще более оттеняет глагольность этой строфы в отличие от предыдущего, безглагольного, четверостишия.

Пятиричное счисление, особенно заметное и действенное в малых формах, несомненно повышает участие грамматических категорий в поэтической символике. Так, например, мужеский род, сплачивающий п я т е р к у имен существительных, начиная с первого слова стихов $_1$*Ветер* и до $_8$*воина* конечной строки (причем за обеими мужескими формами следуют имена среднего рода – $_1$*пение,* $_8$*оком*), красноречиво противостоит единственному примеру женского рода – $_5$*кровь* – и бросает свет на сложную боевую тематику обеих строф.

Три пары местоимений, чередующихся в пределах стиха или двустишия, обостряют значимость грамматических категорий мужеского рода и одушевленности. Такова контрастирующая смежность генитива $_2$*кого* и локатива $_2$*о чем*; такова выразительно-повторная формула $_5$*я умер, я умер*; таково, наконец, драматическое сопоставление лиц и чисел в заключительном двустишии: $_7$*Очнулся я* – $_8$*Окинув вас.*

Примечательная узкая грамматическая и композиционная связь между двумя аттрибутивными генитивами одушевленного мужеского рода – вопросительным местоимением $_2$*кого* в начале и именем существительным $_8$*воина* в конце восьмистишия. Общность между этими двумя генитивами находит себе поддержку в отчетливом звуковом сходстве: $_2$*Кого и о* /kavó‿i‿a/ – $_8$*воина оком* / vóina ókam/. Связь между первой и последней четными строками подчеркнута также единственными примерами согласных *к* и *в* в первой строфе – $_2$*кого* – соответственно с обилием таковых в конце восьмистишия: $_8$*Окинув вас воина оком*. Вообще следует отметить зоркое распределение сходств и контрастов между согласными обеих строф, как, например, отсутствие парных звонких во всем восьмистишии, способствующее наиболее четкому качественному обособлению восприятия согласных. Относительно редкое в русской речи явление зияния представлено в обеих сопоставленных строках двойными примерами. Второе четверостишие насчитывает п я т ь случаев зияния: помимо двух приведенных образчиков, также $_5$*я умер* (дважды), $_7$*я иначе*. Доходчива общность между огласовками $_2$*кого́* и $_8$*во́ина* – единственными примерами *о́* в начале зияния. Любопытно, что во всем восьмистишии зияние встречается во всех строках, наделенных местоимениями, и единственно в таких строках, причем в п я т и из семи примеров зияния оно непосредственно примыкает к местоимению ($_2$*кого,* $_2$*о чем,* $_5$*я... я,* $_7$*я*). Связь местоимений, обнаженно грамматических слов, с зиянием, оголяющим гласные от промежуточных согласных, побуждает вспомнить подписанный Хлебниковым и его сотоварищами по «Садку судей» 1913 г. манифест с тезисом о гласных, понятых «как время и пространство (характер устремления)» в противоположность «краске, звуку, запаху» согласных.

Зияние предшествует последнему слову восьмистишия – $_8$*оком*, и с корнем *ок-* поэтическая этимология роднит вокальный зачин обеих заключительных на зияние ориентированных строк: $_7$*Очнулся* и $_8$*Окинув. Вновь*, т.е. заново и по-новому, оживший взор павшего и воскресшего воина, вкрапленный в цветисный парономастический контекст ($_5$*хЛЫНУЛа;* $_7$*оЧНУЛся,* $_7$*ИНАЧе,* $_7$*ВНОвь,* $_8$*окИНУв,* $_8$*окИНУВ,* $_8$*ВОИНА*), отвечает нежданной победой на мнимо смертельный, мечом нанесенный удар и на кровь, хлынувшую $_6$*ПО лаТАМ широким ПОТокОМ.* Словесный образ поныне неисповедимого рока звучит глубоко хлебниковской анаграммой среди словосочетания $_5$*КРОвь* $_6$*шиРОКим потОКом.* «Рок, оседланный и взнузданный, берегись! – писал автор в 1916 г. – Еще удар ветра, и начнется новая дикая скачка погони всадников рока» [V, 144].

Наиболее откровенны парономазии первого четверостишия, где синтаксические зависимости существенно приглушены, а повествование подменено двойным вопросом: $_2$*Кого и о чем?* Рифма, охватывающая обе нечетные строки за вычетом их начального согласного, $_1$*Ветер – пение* / $_3$*Нетерпение*, навязывает сопоставленным словам цепкое семантическое единство, подобно тюркскому «украшению слова добавочным почти равным членом», согласно определению Хлебникова, «лыки-мыки – это мусульманская мысль» [1940, 369].

Меч и *мяч* – излюбленные парные слова в творчестве Хлебникова, один из примеров его парономастической теории «внутреннего склонения», позволяющей вскрыть в далеких по значению «словах-родичах» их общее содержание наряду с «изменением направления» [V, 171 сл.]. Уже

в поэме «Хаджи Тархан», написанной «не позднее 1911–1912 гг.» и напечатанной впервые в 1913 г., оба слова знаменательно сопоставлены: *Война и меч, вы часто только мяч / Лаптою занятых морей* [I, 119]. В «Детях выдры» (1911–1913) *игра в мяч*, связанная со *свечой именем разум*, противопоставлена сочетанию лозунгов *Меч в ладонь свою возьми, ...Мудрецов же сонных брось* [II, 146 и 150]. Поэма 1910 г., «Война-смерть», начинающаяся *новым грохотом мечей*, внезапно и резко меняет тона, лишь только *На землю падает, чернея,* мяч [II, 187 и 189]. С темы *Меч забыли для мяча* открывается и ее же временным сдвигом – *Меч забудут для мяча* – кончается эпический набросок, написанный до 1911 г. [II, 222].

При всех семантических вариациях образ мяча связан для Хлебникова с круговой линией в противовес неровному, изобилующему углами пространству «грубого», разрушительного меча.

В конце письма, посланного в 1916 г. двум японским юношам, Хлебников пишет: «Но это прекрасно, что вы бросили мяч лапты в наши сердца. Это потому хорошо, что дает нам право сделать второй шаг, ...так как в возврате мяча заключается игра в меч». Окровавленному, раздирающему тела, ширящему войну и смерть мечу Хлебников противопоставлял космически безгранный образ мяча, сулящего овладение мерой мирового времени. Перековка «ветра чумы на ветер сна» и «победа числом и словом над войной и смертью» – такова тематика Хлебникова, переплетающаяся с мифом о преображении меча в мяч. Попутно с образом «ветра чумы» отметим равномерное звукообразное воздаяние поэмы «Гибель Атлантиды» двум жестоким силам – *мечу* и *чуме* [I, 94–103].

Падежные формы $_4$*меча* и *мячом*, вызывая звуковое совпадение обоих безударных корней, крепят ориентацию на графический, буквенный состав стихов и в то же время идут навстречу поэтической страсти к разгадке омонимов; полисемия слов – рычаг поэзии Хлебникова: *Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву* [II, 93].

Намеренно симметричен переход от четы омонимов к, казалось бы, просто-напросто реитеративному построению следующей строки: $_5$*Я умер, я умер*, – тогда как по сути повторное «умер» превращается в «очнулся иначе». *Воином будущего* именовал себя Хлебников в последнем письме к Елене Гуро от 12.1.13 (1940, 364), а несколько месяцев спустя, в письме о ее кончине, он спрашивал, «мертвые ли должны оплакивать живых или живые мертвых» [1940, 366].

В восьмистишии, послужившем впоследствии финалом «Войны в мышеловке», умерший было герой очнулся, $_8$*окинув вас воина оком*. А согласно размышлению Хлебникова «О простых именах языка», первое значение слова *Вы* – «нападающая сторона, вторгающаяся» [IV, 205]. Форма $_8$*вас*, последняя в местоименной череде восьмистишия, неизбежно бросается в глаза как единственный здесь пример винительного падежа при полном отсутствии иных переходных глаголов, помимо деепричастия $_8$*окинув*. Воин, чаявший превращения меча в мяч, одерживает верх.

Непривычное узловое словосочетание: $_7$*оЧНулся я иНаЧе*. Из пяти наличных аффрикат *ч* три прочих принадлежат первой строфе. Все пять появляются по соседству с носовыми согласными – во второй строфе, как отмечено, по близости от *н*, а в первой – по близости от *м*: $_2$*о ЧеМ*, $_4$*МеЧа* и МяЧоМ.

Сопоставление аффрикаты *ч* с носовыми согласными нашло себе обширное место в творческих опытах Хлебникова. Рифма его поэмы «Ру-

салка и поэт» с излишком использовала редкостное в начале русских слов сочетание носового согласного и аффрикаты: «Смеху время! ЗвездаМ Час! / Восклицали, ветроМ Мчась» [I, 151]. Относительная смежность аффрикат с носовыми богата разнообразными вариациями. Стихи русалки в «Лесной тоске» гласят: «Верю, ветер любит Не о ЧеМ, / Грустить НеуЧеМ» [I, 166]. Особенно обильны схожими стыками согласных заумные строки Хлебникова. Именно таков звуковой состав речей, влагаемых автором сверхповести «Зангези» в уста разноплеменных богов. Так, Велесу приписана реплика «пеНЧь, паНЧь, пеНьЧь», а Эроту – «эМЧь, аМЧь, уМЧь! дуМЧи, даМЧи, доМЧи». Боги летят, восклицая: «юНЧи, эНЧи, ук!» [III, 320 и 339].

Хлебников прилагал неустанные усилия, чтобы путем сравнения слов одного языка или даже целого круга языков найти общее значение отдельных звуков речи, веря, что «каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя». В частности, как поучают итоги его разысканий [V, 234–237], «*ч* есть не только звук, *ч* есть имя, неделимое тело языка. Если окажется, что *ч* во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке», убежденно провозглашал Хлебников: собрав и сравнивая «слова на *ч*, мы видим, что все они значат одно тело в оболочке другого; *ч* – значит оболочка».

Герой повести «Ка» Эхнатен, умирая, вскрикивает: «МаНЧь! МаНЧь! МаНЧь!» [IV, 67]. В цитированной выше статье итогов, «Наша основа», Хлебников замечает, что «такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее. ...То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным» [V, 235]. Однако показательное признание об этом самом примере заумной речи приносят автобиографические записи, «Свояси» Хлебникова: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатена "манч, манч!" из "Ка" вызвали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего – я сам не знаю» [II, 9]. Нельзя не вспомнить мигающий свет (не то «молния», не то «ничто») старшего и схожего звукового облика, каковым был пушкинский, по-своему заумный, смертоносный аНЧар.

Знаменитый палиндромон Хлебникова [II, 43], «Перевертень», впервые опубликованный во втором «Садке судей», искусно строит свою четвертую строку на трех *ч*, двух *м* и четырех *н*, и центром служит инструментальная форма *мечем* («ЧиН зваН МеЧеМ НавзНиЧь», параллельная номинативному центру пятой строки («голод ЧеМ МеЧ долог»). Ср. сплав десятка *м* с девяткой *ч* в «обоюдотолкуемом» поведании поэта о пытке Разина: «МеЧи биЧеМ! / МуЧ ЧуМ. / МеЧет, теЧь ЧеМ? / Мать ЧеМ МеЧтаМ» [I, 214]. На строки «Садка судей», несомненно сродные с восьмистишием о мече, мяче и «очнувшемся иначе» воине, «Свояси» дали проникновенный ответ: «Я в чистом неразумии писал „Перевертень“ и, только пережив на себе его строки „чин зван... мечем навзничь“ (война) и ощутив, как они стали позднее пустотой, „пал а народ худ и дух ворона лап“, понял их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным „я“ на разумное небо» [II, 8 сл.].

Весной 1919 г. в связи с подготовкой к печати собрания сочинений Хлебникова шли оживленные беседы поэта с редактором задуманного издания, и именно в связи с этими беседами были написаны вступительные

страницы под новоизобретенным заглавием «Свояси». Как в них, так и в устных дебатах, а также в красноречивых намеках позднейших хлебниковских записных книжек [см. V, 255–275] ярко отразились вопросы, и в то время, и после неотступно тревожившие «стрелочника на путях встречи Прошлого и Будущего», согласно «тяжелой задаче», возложенной на себя будетлянином [V, 163]. Об испытании зауми временем вновь и вновь уведомляли «Свояси», и ссылкою на этот искус заканчивался (или скорее обрывался) мой опыт предисловия к книге собранных творений Хлебникова, набросанный и тою же поздней весной обсужденный в Московском лингвистическом кружке (см. R. J a k o b s o n. Selected Writings, V. The Hague – Paris – New York, 1979, p. 354).

Именно «послу Земного Шара» Хлебникову оказалось дано ясновидение связи и разрыва времен в человечьей речи с ее неустанными превращениями заумного поля в разумное, сказочного предвосхищения в действительность, чуда в будень и обихода в чудо, рассудительности в издевку, а ругани в ласку. Он проверял на пушкинском творчестве «колебательный закон времени» [V, 272]. Закаленный речетворец ведал, что «вещь, написанная *только* новым словом, не задевает сознания», но в то же время понимал, что «слова особенно сильны, когда они живые глаза для тайны, и через слюду обыденного смысла просвечивает второй смысл».

ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ ПОЭТА ПАСТЕРНАКА

I

Простота классификации, принятой школьными руководствами, внушает уверенность. По одну сторону проза, по другую – поэзия. Однако проза поэта – не совсем то, что проза прозаика, и стихи прозаика – не то, что стихи поэта: разница является с мгновенной очевидностью. Горец идет по равнине; ни заслонов, ни провалов на этой плоской поверхности не водится. Сделается ли его походка трогательно-неуклюжей или обнаружит его великолепную ловкость – заметно, что она для него неестественна, она слишком похожа на шаг танцора; усилие очевидно. Вторично приобретенный язык, даже если он отточен до блеска, никогда не спутаешь с родным. Возможны, конечно, случаи подлинного, абсолютного билингвизма. Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не может удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнине прозы.

Проза поэта не единственная несет на себе такую особую мету: есть проза поэтических эпох, литературных течений, идущих под знаком поэтической продукции, и она отличается от прозы литературных эпох и школ прозаической инспирации. Передовые позиции русской литературы нашего века захвачены поэзией; несомненно, поэзия и воспринимается здесь как самая каноничная, неотмеченная манифестация литературы, как ее чистое воплощение. Символизм, как и поднявшееся вслед за ним литературное бурление, которое зачастую объединяют под этикеткой «футуризм», почти целиком захвачен поэтами. Если многие из поэтов забредали на пути прозы, в этом следует видеть сознательный маневр виртуозов-версификаторов, пытающих судьбу в стороне от своего обычного маршрута. За немногими исключениями, художественная проза профессиональных писателей представляет собой в эту эпоху типично эпигонскую продукцию, более или менее счастливое воспроизведение классических моделей; такие ремесленнические поделки могут быть интересны либо как удавшаяся имитация старого образца, либо как гротескная деформация канона. Новизна здесь может достигаться и находчивым введением новой тематики в традиционные шаблоны. В противоположность огромному внутреннему напряжению, которым отмечена поэзия эпохи, эта проза значительна, во-первых, тем, что в свое время Гоголь и Толстой завещали чрезвычайно высокие требования качества,

R. Jakobson. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. – In: R. Jakobson. Selected Writtings, V (On Verse, Its Masters and Explorers). The Hague–Paris–New York, Mouton Publishers, 1979, p. 416–432. Впервые статья была опубликована в журнале «Slavische Rundschau», Vol. VIII, 1935.

а во-вторых, тем, что размах современной ей реальности поистине огромен. Вклад этой самой отдаленной провинции классического русского реализма в историю развития художественной прозы незначителен, тогда как проза Брюсова, Белого, Хлебникова, Маяковского и Пастернака – уникальная колония новой поэзии – открывает целый веер путей, готовящих новый взлет русской прозы. Так в свое время проза Пушкина и Лермонтова явилась как вестник грандиозного праздника прозы, открыть который предстояло Гоголю. Проза Пастернака – проза поэта, принадлежащего великой поэтической эпохе: все ее свойства – отсюда*.

Проза одного автора или целого направления, ориентированного на поэтическое творчество, в высокой степени специфична – и тем, как она подвергается воздействию доминирующего элемента, то есть элемента поэтического, и тем, как в напряженном и волевом усилии она высвобождается от него. Не менее существен общий контекст литературного творчества, роль, которая отведена ему в ансамбле искусств. Иерархия художественных ценностей меняется вместе с концепциями разных художников и художественных течений. Для классицизма самое высокое, самое чистое, самое образцовое воплощение искусства представляла пластика, для романтизма им была музыка, для реализма – литература. Романтический стих в замысле идет к песне, к преображению в музыку; напротив, в музыкальной драме и программных сочинениях реалистической эпохи музыка ищет опоры в словесности. Символизм в значительной мере воспринял лозунг романтиков об искусстве, тяготеющем к музыке. Преодоление основных принципов символизма происходило в первую очередь в живописи; именно за живописью следует признать доминирующую позицию в дебютах футуристического искусства. Позднее, с открытием знаковой природы искусства, поэзия сделается в каком-то смысле образцом для каждого, кто хочет в художественной области создать нечто новаторское. Все поэты футуристического поколения свидетельствуют об этой тенденции отождествления искусства с поэзией: «...вопроса в отношении... искусства в целом, иными словами – в отношении поэзии, мне не обойти» [ОГ, 201], – писал Пастернак. Но у каждого из этих поэтов генезис такой иерархии был разным: разными были исходные точки, разными пути, приведшие их в поэзию. Пастернак, убежденный ученик искусства Скрябина, Блока, Комиссаржевской и Белого [ОГ, 256], иначе говоря, символистской школы, пришел к поэзии через музыку, перед которой испытывал почти культовое поклонение [«Но музыка была для меня культом...» ОГ, 196], характерное для символизма. Маяковскому трамплином в поэзию послужила живопись. Для Хлебникова, при всем множестве художественных задач, которыми он мог увлекаться, исключительным материалом всегда оставались слова. Можно попытаться ска-

* Материал анализа Р. Якобсона составила проза Б. Пастернака вплоть до «Охранной грамоты» (1931). Прозаические цитаты сверены по изданию: Б. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., «Советский писатель», 1983; стихотворные – по изданию: Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.–Л., «Советский писатель», 1965. Ссылки на произведения и страницы даются в квадратных скобках. В ссылках приняты следующие сокращения: ДЛ – «Детство Люверс», ВП – «Воздушные пути», П – «Повесть», ОГ – «Охранная грамота», ПБ – «Поверх барьеров», СМЖ – «Сестра моя жизнь». Текст статьи Р. Якобсона полон незакавыченных, частичных или свободных цитат, которые мы также старались отметить. В случае неточной цитаты или аллюзии в ссылке дается полный текст источника. – *Прим. перев.*

зать, что в эволюции русской поэзии постсимволизма Маяковский – само воплощение эпохи «Sturm und Drang»*, Хлебников – самое оригинальное и явное ее завоевание, а творчество Пастернака в целом перекидывает мост от символизма к последующей школе. И даже если поэтическая зрелость Хлебникова наступила раньше, чем у Маяковского, а у Маяковского – раньше, чем у Пастернака, читателю тем не менее, отправляясь от символизма, придется сперва приступить к Пастернаку; затем, не миновав засады Маяковского, он выйдет к цели, к осаде мощных крепостных стен Хлебникова. И все же попытка видеть в писателях одного периода звенья некоей единой литературной эволюции и распределять их в порядке следования всегда условна в силу своей односторонности. Если поэт в каких-то моментах продолжает определенную традицию, он тем самым сильнее отходит от нее в других; да и никакая традиция не может быть отвергнута целиком: элементы отрицания и элементы инерции ощутимы лишь во взаимосвязи. Потому Пастернак, рассматривавший свою литературную задачу как продолжение символизма, в то же время сознает, что из стремления продлить и обессмертить старое искусство спонтанно рождалось искусство новое. Повторение оказывалось «шибче, горячей» [ОГ, 256] оригинала, и эта количественная разница переходила, как водится, в качественное различие. Как он замечает по поводу собственной поэзии, «новое возникало не в отмену старому... но совершенно напротив, в восхищенном воспроизведеньи образца» [ОГ, 256–257]. В противоположность ему Маяковский ратовал за отмену старой поэзии; Пастернак, с его тончайшим чувством символизма, различил тем не менее в «романтической манере» Маяковского и в скрытом под ней мировоззрении наследство той самой поэтической школы, которую так хулил этот воинствующий футурист. В чем же сущность спора? Новаторский вклад Пастернака и Маяковского фрагментарен в сравнении с тем, что связывает их с предшествующей литературой. Представим два родственных языка, различающихся как новыми образованиями, так и реликтами, восходящими к языку-основе: то, что сохранил из общего источника один, утрачено в другом, и наоборот. Такие два языка суть поэтические миры Пастернака и Маяковского, а язык-основа – поэтическая система символизма. Заметки, которые последуют ниже, посвящены особенному и непривычному в творчестве Пастернака, тому, что отмечало его разрыв с предшественниками, а для современников делало, с одной стороны, чужим и далеким, а с другой – необычайно близким; в его прозе, в обманчиво неловкой поступи и найдется тому лучшая иллюстрация.

2

Школьные руководства уверенно разграничивают лирику и эпос. Сводя проблему к простой грамматической формулировке, можно сказать, что первое лицо настоящего времени – одновременно и отправная

* «Strum und Drang» («Буря и натиск») – литературное движение в Германии 70 – 80-х годов XVIII в. Позднее этим термином стали характеризоваться периоды активного содержательного, формального и социального обновления искусства. Постсимволистская русская поэзия (особенно футуризм) и литературная теория (формализм) устойчиво ассоциировались с этим термином (ср. статью О. Мандельштама о футуризме «Буря и натиск». – «Русское искусство», 1923, № 1). – *Прим. перев.*

точка, и ведущая тема лирической поэзии; в эпопее та же роль принадлежит третьему лицу прошедшего времени. Каков бы ни был конкретный предмет лирического повествования, он не более чем приложение, аксессуар, задний план для первого лица настоящего времени; само прошедшее время в лирике предполагает сюжет воспоминания. В эпопее же настоящее время самым тесным образом связано с прошедшим, и, когда «я» повествователя является, чтоб изъясниться, как персонаж среди других, это объективированное «я» – всего лишь вариация третьего лица, как если бы автор высматривал сам себя краем глаза. Вполне возможно, что такое «я» станет значимо, приобретая смысл регистрирующей инстанции, но и при этом оно никогда не сольется с регистрируемым объектом; остается добавить, что автор – в той мере, в какой он «предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру» [ОГ, 264], – остается глубоко чужд эпопее.

Русский символизм в высшей мере лиричен, его обращения к эпосу – не более чем характерные попытки лириков украситься эпическими перьями. Постсимволистская поэзия произвела распад жанров: несмотря на напор лирической стихии, на ее декларируемое главенство (у Маяковского она достигла полнейшего выражения) [«Поэт... дальше всех зашедший в обнаженьи лирической стихии и со средневековой смелостью сблизивший ее с темой...» (о Маяковском) – ОГ, 269], искала себе выхода стихия чистого эпоса, совершенно уникальный образец которой дают поэмы и проза Хлебникова. Пастернак – подлинный лирик, и это наглядно показывает его проза; его исторические поэмы не иной природы, чем циклы интимной лирики.

Пастернак признается, что большая часть открытий Хлебникова осталась для него недоступной, и в оправдание добавляет: «...поэзия моего понимания все же протекает в истории и в сотрудничестве с действительной жизнью» [ОГ, 267–268]. Такого рода укор в том, что он оторван от действительной жизни, наверняка изумил бы Хлебникова: разве не считал он свои создания именно утверждением действительности, отвергнутой литературой прошлого? В знаковом универсуме, каким является мир Хлебникова, все настолько реально, что каждый знак, каждое созданное слово представляются снабженными полной и автономной реальностью; так что избыточным был бы самый вопрос об их отношении к какому-то внешнему объекту и даже о существовании такого объекта. Для Хлебникова, как для юной героини Пастернака, имя имеет еще полное, по-детски успокоительное значение: «...нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний... Женя расплакалась... Объяснение отца было коротко:

– Это – Мотовилиха...

Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное, – Мотовилиха» [ДЛ, 57]. Когда Женя вышла из младенчества, она впервые заподозрила явление в чем-то таком, что явление либо оставляет про себя, либо если и открывает кому, то только избранникам [см. там же]. Общая установка Пастернака точно соответствует этому характерному душевному расположению детства. Вопрос о возможности эпического отношения к окружающему отпадает сам собой: поэт убежден, что в мире прозаических фактов элементы будничного существования, попа-

дающие в душу, тупы, тусклы и ломотны: «Они опускались на... дно [души], реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки» [ДЛ, 73], – и только страстный порыв избранника может преобразить в поэзию эту действительность, угнетающую своими законами. Только чувство очевидно и достойно абсолютного доверия. «В сравнении с ней [очевидностью чувства] даже восход солнца приобретал характер городской новости, еще требующей проверки» [ОГ, 230]. Пастернак основывает свою поэтику на аффективном переживании действительности, личного и волевого в ней. «Мне они [событья дня] в таком виде не принадлежали» [ОГ, 199] и т. п. Тенденция поэтического языка сообразовываться с чисто экспрессивным языком музыки, оправдание такой концепции выразительности превосходством животворящей страсти над неотвратимым [«Нам мила неизвестность, наперед известное страшно, и всякая страсть есть слепой отскок в сторону от накатывающей неотвратимости. Живым видам негде было бы существовать и повторяться, если бы страсти не было куда прыгать...» – ОГ, 256] – все это продолжает линию романтиков, продленную символизмом. Параллельно тому как растет автономность литературного призвания Пастернака, его язык перестраивается: романтический и эмоциональный в своем начале, он становится языком об эмоциях, и этот описательный аспект находит самое яркое выражение в прозе поэта.

3

Отсветы Хлебникова на письме Пастернака не сбивают демаркационной линии между ними. Сложнее провести четкую границу между Пастернаком и Маяковским. Оба принадлежат одному поколению лириков; Маяковский глубже, чем кто другой, обозначен на юности Пастернака, который навсегда сохранил для него устойчивую восторженность [«Относительно устойчива была и моя восторженность. Она всегда была для него готова». – ОГ, 264]. Пристальное сопоставление двух метафорических систем сразу же выявит знаменательные аналогии. «Время и общность влияний роднили меня с Маяковским. У нас имелись совпадения [ОГ, 272]», – отмечает Пастернак. Метафорика его стихов несет явные следы увлечения автором «Облака в штанах». Но прежде, чем перейти к какому-либо сопоставлению метафор у двух поэтов, следует учесть, что метафоре вообще принадлежит далеко не идентичная роль в их письме. В стихах Маяковского метафора, заостряя символистскую традицию, становится не только самым характерным из поэтических тропов – ее функция содержательна: именно она определяет разработку и развитие лирической темы. По удачному замечанию Пастернака, поэзия «заговорила языком почти сектантских отождествлений» [ОГ, 269]. Наша цель уточняется: выяснив принципиально метафорическую установку Маяковского, нам остается обозначить тематическую структуру его лиризма. Лирический импульс, как мы уже говорили, задается «я» («мной») поэта. В метафорической поэзии образы внешнего мира должны резонировать этому первоначальному импульсу, переносить его в другие планы, устанавливать сеть соответствий и императивных подобий в многомерном космосе: лирический герой пронизывает все измерения бытия, и все эти измерения должны совместиться в герое. Метафора устанавливает продук-

тивную ассоциацию путем аналогии или контраста. Лирический герой видит себя в противостоянии антагонисту, смертельному врагу – образу многогранному, как все, чем занят метафорический лиризм, – и тема вовлеченности героя в смертельный поединок фатальным образом венчает стихи. Героический лиризм, закованный в мощные и тесные цепи метафор, провоцирует полное взаимопроникновение легенды и реального существования поэта – и поэт, как ясно осознал Пастернак, в конце концов платит жизнью за свой универсальный символизм [«В своей символике, то есть во всем, что есть образно соприкасающегося с орфизмом и христианством, в этом полагающем себя в мерила жизни и жизнью за это расплачивающемся поэте, романтическое жизнепониманье покоряюще ярко и неоспоримо». – ОГ, 272. Ср. ниже, о «зрелищной концепции биографии поэта»: она у символистов «героизма не предполагала и кровью еще не пахла». – ОГ, 273]. Исходя из такой семантической структуры лирики Маяковского, мы сможем понять и ее истинный сценарий, и центральное ядро биографии этого поэта.

Но не метафоры, несмотря на их богатство и изощренность, определяют поэтическую тему у Пастернака, не они служат путеводной нитью. Система метонимий, а не метафор – вот что придает его творчеству «лица необщее выраженье». Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности. В противоположность тому, что мы отметили для поэзии Маяковского, первое лицо отодвигается на задний план. Но это лишь иллюзорное пренебрежение «мной» («я»): вечный лирический герой, несомненно, здесь. Его присутствие стало метонимическим – так в «Общественном мнении» Чаплина мы, не видя прибывающего поезда, узнаем о нем по отсветам, брошенным на лица персонажей: этот невидимый, прозрачный поезд каким-то образом проходит между экраном и зрителями. Так в пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического «я». Порой Пастернаку случается девуалировать собственную поэтику – но тут же эгоцентрическим жестом он уподобляет ее основному принципу искусства вообще. Он не верит, чтобы искусство было способно на эпическую достоверность, чтобы оно могло открыть вид на внешний мир: слишком глубоко он убежден в том, что лучшие произведения искусства, повествуя о чем угодно, «на самом деле рассказывают о своем рождении». «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состояньем... Мы пробуем его назвать. Получается искусство» [ОГ, 229]. Если Константинополь привиделся древнерусскому паломнику городом ненасытимым, так это потому, что сам он не мог насытить собственный голод созерцания. Так обстоит дело в стихах Пастернака и еще больше в его прозе, где совершенно откровенный антропоморфизм захватывает мир неодушевленных предметов: бунтуют уже не герои, но окружающие вещи; неподвижные очертания кровель любопытствуют; дверь затворяется с тихой укоризной; повышенный жар, происходящий от усердия и преданности ламп, говорит об их радости по поводу семейного сбора; и, когда поэт получил отказ возлюбленной, «гора вы́росла и втянулась, город исхудал и почернел» [см. ОГ, 214; П, 140; ДЛ, 63; ОГ, 228]. Мы намеренно приводим пока простые примеры, в книгах Пастернака множество образов той же породы, но куда более сложных. Элементарная форма

ассоциации по смежности – захват ближайшего предмета. Поэт знает и другие метонимические отношения: от целого к части и наоборот, от причины к следствию и от следствия к причине, от пространственных отношений к временным и наоборот и т.п. Но предпочтительный его прием – упоминание какого-нибудь рода деятельности вместо самого действующего лица; какого-то состояния, выражения или свойства, присущего личности, на месте и вместо самой этой личности – и такие абстракции имеют тенденцию, развиваясь, объективироваться и приобретать автономность. Философ Брентано, яростно боровшийся с объективацией – вещью, логически беззаконной, – с мнимыми подобиями, укорененными в языке*, нашел бы в прозе и поэзии Пастернака богатейшее собрание таких призрачных entia, трактуемых как создания из плоти и крови. «Сестра моя жизнь». Это заглавие – непереводимое**, поскольку оно зависит от женского рода слова *жизнь* в русском языке, – лейтмотив самой представительной книги стихов Пастернака, наглядно обнаруживает лингвистические корни такой мифологии. То же «существо» появляется вновь и вновь и в прозе: «Жизнь посвящает очень немногих в то, что она делает с ними. Она слишком любит это дело и за работой разговаривает разве с теми только, кто желает ей успеха и любит ее верстак» [ДЛ, 59]. В «Охранной грамоте» подобный пассаж взят в еще более сложный метонимический контекст: «Вдруг внизу, под окном, мне вообразилась его жизнь [речь идет о жизни Маяковского], теперь уже начисто прошлая. Она пошла вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы... И первым на ней у самой стены стало наше государство, наше ломящееся в века и навсегда принятое в них, небывалое, невозможное государство. Оно стояло внизу, его можно было кликнуть и взять за руку» [ОГ, 283–284].

Стихи Пастернака – целое царство метонимий, очнувшихся для самостоятельного существования. Перед усталым героем живут и движутся впечатления дня, как и сам он, углубляясь в сон. Продолжая прерванное движение, само сновидение поэта тихо пробило: «Я – сновиденье о войне» [ОГ, 235]. Автор, вспоминая, рассказывает: «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня с тылу, он пугал и жалобил» [ОГ, 203]. «Оно [молчание] ехало со мной, я состоял в пути при его особе и носил его форму, каждому знакомую по собственному опыту, каждым любимую» [ОГ, 226]. Изъявление предмета захватывает себе его роль. «Где-то неподалеку музицировало его стадо... Музыку сосали слепни. Вероятно, на ней дёргом ходила кожа» [ОГ, 242]. Действие и его автор приобретают равную степень конкретного существования: «Два редких алмаза розно и самостоятельно играли в глубоких гнездах этой полутемной благодати: птичка и ее чириканье» [ВП, 128]. Превращаясь в конкретный объект, абстракция одевается нейтральными аксессуарами: «Это были воздушные пути, по которым, как поезда, ежедневно отходили прямолинейные мысли Либкнехта, Ленина и немногих умов их полета» [ВП, 130]. Абстракция персонализуется ценой катахрезы: «Царила полуденная тишина. Она сносилась с тишиной простершейся внизу равни-

* Брентано, Франц (1838–1917) – немецкий философ, предшественник феноменологии Гуссерля, требовавший разграничения физических и психических (интенциональных) феноменов, предпринимавший критику языка. – *Прим. перев.*

** Имеется в виду немецкий язык, где существительное *жизнь* – das Leben – среднего рода, и, значит, «сестрой» быть не может. – *Прим. перев.*

ны» [ОГ, 213]. Абстракция становится ответственной за некие самостоятельные действия – и сами эти действия в свой черед делаются конкретными объектами: «Там втихомолку перемигивались лаковые ухмылки рассыхавшегося уклада» [ОГ, 204].

Маяковский, любивший постоянно ставить себе новые трудности, многие годы вынашивал идею написать роман: он даже подбирал для него названия – сначала «Две сестры», потом «Дюжина женщин». Не случайно замысел этот так и остался проектом: в лирическом монологе и драматическом диалоге Маяковский был в родной стихии, но требования описательного жанра были ему глубоко чужды: тематику третьего лица он вытеснял тематикой второго. Все, что не вполне совпадает с лирическим «я», переживается Маяковским как враждебное и антагонистическое; он тут же оборачивается к противнику, провоцирует поединок, обличает, разит, изматывает своей иронией или упраздняет. Прекрасные пьесы, которые Маяковский написал в конце жизни, остались – и это не удивит нас – его единственным удавшимся предприятием в области прозы. Причины, побудившие Пастернака обратиться к повествовательной прозе, не менее мотивированы. Существуют стихи метонимической текстуры и прозаические повествования, пересыпанные метафорами (яркий образец – проза Белого), но, несомненно, самое тесное и глубокое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией. Ассоциация по сходству – именно на этом держится стих: его воздействие жестко обусловлено ритмическими сопоставлениями. Потому, когда параллелизм ритмов поддержан сближениями (или контрастами) образов, сила воздействия стиха нарастает. Проза не знает этой задачи: захватить внимание путем расчленения целого на сопоставленные сегменты. Как раз ассоциация по смежности дает повествовательной прозе ее основной импульс: повествование движется от предмета к предмету, по соседству ли, в причинном или пространственно-временном порядке, и переход от целого к части и от части к целому – только частный случай этого процесса. Ассоциации по смежности тем более автономны, чем беднее проза непосредственным содержанием. Для метафоры линию наименьшего сопротивления представляет поэзия, для метонимии – такая проза, сюжет которой или ослаблен, или целиком отсутствует (первый случай мы найдем в новеллах Пастернака, второй – в «Охранной грамоте»).

4

Сущность поэтических тропов не только в том, чтобы дать тонкий и точный баланс многочисленных отношений, существующих между предметами, но и в том, чтобы эти отношения сместить. Когда в какой-то поэтической системе метафорическая функция сильно акцентирована, традиционные классификации рушатся и предметы вовлекаются в новые конфигурации, подчиненные новым классификационным признакам. Творческая (или, пользуясь терминологией противников этой новации, форсированная) метонимия сходным образом изменяет традиционный порядок вещей. Ассоциация по смежности – послушный инструмент в руках Пастернака-художника – перетасовывает пространство и смешивает временные ряды. Своеобразнейшим образом это происходит в прозаических опытах Пастернака, где на заднем плане все же сохранены при-

вычные формы информативной прозы. Пастернак дает эмотивное обоснование таким смещениям или – если предпочтительнее исходить из экспрессивной функции словесного искусства – через них-то он и позволяет чувству выразить себя.

Поэтический космос, которым управляет метонимия, размывает контуры предметов – так апрель стирает границу между домом и двором в «Детстве Люверс» [см. ДЛ, 64]; из двух аспектов предмета он делает две самостоятельные вещи – так в той же повести дети считали одну улицу за две, потому что привыкли смотреть на нее из разных мест [см. ДЛ, 88]. Оба свойства – взаимопроникновение объектов (метонимия в собственном смысле) и разложение одного объекта (синекдоха) – роднят Пастернака с кубистическим поиском в пластике. Пропорции сдвигаются: Гондола «была по-женски огромна, как огромно все, что совершенно по форме и несоизмеримо с местом, занимаемым телом в пространстве» [ОГ, 244]. Расстояния трансформируются: становится определенно ясно, что теплее и нежнее можно сказать о чужих, чем о ближайшей родне, и, как в первой части «Охранной грамоты», видение космического круговорота преображает неодушевленные предметы на дальнем и неподвижном горизонте. Вот великолепный образец трансформации, которой подвергаются окружающие нас вещи: «Лампы только оттеняли пустоту вечернего воздуха. Они не давали света, но набухали изнутри, как больные плоды, от той мутной и светлой водянки, которая раздувала их одутловатые колпаки. Они отсутствовали... До комнат у ламп было касательства куда меньше, чем до весеннего неба, к которому они казались пододвинутыми вплотную» [ДЛ, 61]. Пастернак сам ненароком сравнил смещенное пространство своих сочинений с эсхатологическим пространством Гоголя: «Вдруг стало видимо далеко во все концы света» [«Иногда горизонт расширялся, как в «Страшной мести», и, дымясь сразу в несколько орбит, земля в отдельных городках и замках начинала волновать, как ночное небо». – ОГ, 213]. Временные и пространственные отношения перемешиваются: последование времен теряет свой принудительный характер, вещи «то и дело поколыхивало из бывшего в будущее, из будущего в бывшее, как песок в часто переворачиваемых песочных часах» [ВП, 126]. Любой контакт может быть понят как причинный ряд. Пастернак восхищался терминологией ребенка, когда тот, догадавшись о смысле фразы по ситуации, объяснил: «Я это понял не из слов, а *по причине*» [ОГ, 235]. Поэт и сам склонен отождествить ситуацию и причину, он сознательно предпочитает «красноречью факта превратности гаданья» [ОГ, 198], он внушает нам, что время пронизано единством жизненных событий, расставляющих вехи существования [см. ОГ, 247]; он перекидывает мосты между ними, опирающиеся на «смешные резоны», дологические, открыто противопоставленные силлогизмам старших*. Потому ничего удивительного нет ни в том, что болтовня собеседников Когена была негладкой «ввиду ступенчатости марбургских тротуаров» [ОГ, 236], ни в том, что причинные обороты «ввиду того что», в изобилии используемые поэтом, несут в себе зачастую чисто фиктивную причинность.

Чем шире размах поэтического персонажа, тем вернее «достигнутый результат» – пользуясь языком Пастернака – стирает «объект до-

* У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно, смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны... [СМЖ, 112] – *Прим. перев.*

стижения». Связь, устанавливаемая между предметами, обгоняет их и теснит в тень: мы сталкиваемся с «прелестью самобытного смысла» [ВП, 124], а отсылки к внешним объектам затемняются, так что те едва просвечивают в своих именах. И здесь пастернаковские метонимические связи, так же как метафоры Маяковского, как многообразные приемы сгущения языковой формы (внешней или внутренней) в поэзии Хлебникова, отвечают общей устойчивой тенденции вытеснения внешних объектов: это характернейшая, действующая в разных областях искусства тенденция нашей эпохи. Отношение становится вещью в себе и для себя. Пастернак неустанно подчеркивает случайность и необязательность самих увязанных элементов: «Каждую [подробность] можно заменить другою... Любая на выбор годится в свидетельства состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность»; части действительности взаимозаменимы [см. ОГ, 231]*. Взаимозаменимость образов для поэта и есть определение искусства [«Взаимозаменимость образов, то есть искусство, есть символ силы». – ОГ, 231]. Образы, взятые случайно, говорят не столько о сходстве, которое склоняет их стать метафорами друг друга (например, «С чем только не сравнимо небо!..» [ОГ, 232] и т.д.), они – тем или иным образом – входят в истинную родственную связь. «Кто несколько не пыль, не родина, не тихий весенний вечер?» [ОГ, 280] – в таких понятиях строит Пастернак апологию своего универсального избирательного сродства, из которого и рождаются метонимии. Чем труднее открыть такие сближения, чем необычнее общая для них точка, найденная поэтом, тем они мельче дробятся – и образы, и целые ряды увязанных образов – и теряют в своей детской простоте. Пастернак логично приходит к противопоставлению «смысла, введенного в вещи» [«введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил» – ДЛ, 85], их чувственной данности, для которой находятся лишь уничижительные эпитеты: в мире Пастернака смысл неизбежно отбирает у реальности цвета, как чувственная очевидность – душу.

5

Теперь, показав системность, какую Пастернак придает употреблению метонимии, нам остается определить тематическую структуру его лиризма. Как в фокусах иллюзионистов, героя трудно обнаружить: он рассыпается на ряды деталей и подробностей, замещается цепью собственных объективированных состояний или действительных объектов – одушевленных и неодушевленных, – которые его окружают.

Каждая малость
Жила и, не ставя меня ни во что,
В прощальном значеньи своем подымалась
[«Марбург», ПБ, 107], –

писал Пастернак в юношеском цикле «Поверх барьеров», где, как сам он полагал, его поэтика уже сложилась [«Я отказался от романтической манеры. Так получилась неромантическая поэтика «Поверх барьеров». –

* Ср. также:
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд [ПБ, 65]. – *Прим. перев.*

ОГ, 272]. Тема стихотворения – любовное фиаско автора; действующие лица – плитняк, булыжник, ветер, «инстинкт прирожденный», «новое солнце», цыплята, сверчки и стрекозы, черепица, полдень, жители Марбурга, песок, предгрозье, небо и т.д. Через пятнадцать лет в книге воспоминаний «Охранная грамота» Пастернак заметит, что свою жизнь он характеризует намеренно случайно, что он мог бы умножить или заменить ее признаки [см. ОГ, 202], но, в сущности, жизнь поэта надо искать под чужими именами [см. ОГ, 201].

Покажи мне, где ты живешь, и я скажу, кто ты. Нам представлена среда существования героя, героя с метонимическими контурами, разбитого на куски синекдохами, отъединяющими его свойства, реакции, душевные состояния: мы видим, каковы его привязанности, чем он обусловлен, какова будет его судьба. Но то, что, собственно, и составляет героя – его активность, – ускользает от нашего восприятия: действие скрывается за топографией. У Маяковского противостояние двух миров роковым образом кончается поединком; до блеска отшлифованный образ лирики Пастернака (мир и его зеркало) не устает говорить о мнимости всякого противостояния.

Огромный сад тормошится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет – и не бьет стекла!
[«Зеркало», СМЖ, 115]

У Маяковского лирическая тема разворачивается, следуя за циклом метаморфоз героя. Пастернак в своей лирической прозе любит – как формулу перехода – путешествие по железной дороге: здесь его протеический герой в огромном возбуждении и вынужденном бездействии претерпевает перемену мест. Актив изгнан из поэтической грамматики Пастернака. Метонимия, особенно откровенная в прозаических опытах, на место действующего лица ставит само действие: «Вполне проспавшийся свежий человек... ждет, чтобы решение встать пришло само собой, без его помощи...» [ДЛ, 67]. *Агенс* (действующее лицо) исключен из тематики. Героиня никого не зовет, ни с кем не назначает встреч и т.п., «все это *объявлялось* ей» [ДЛ, 73]. Апогей активности этой героини, и придающий трагедии повествования фатальный характер, состоит в ментальном изменении окружающего: заметив кого-то «без нужды, без пользы, без смысла» [ДЛ, 108], она мысленно ввела его в свое существование. Но разве искусство не место приложения человеческой активности? Эстетика Пастернака дает отрицательный ответ: по его замечанию, в искусстве человеку зажат рот [см. ОГ, 223]. Но хотя бы само искусство активно? Нет, оно даже не само выдумало метафору, а всего лишь воспроизвело ее [см. ОГ, 231]*. Поэт отказывается дарить свои воспоминания памяти того, о ком они написаны: «Наоборот, я сам получил их от него в подарок» [ОГ, 201]. Если лирическому «я» Пастернака принадлежит роль *пациенса* (лица претерпевающего), то, быть может, настоящий, активный герой

* Ср. прямую декларацию этого у Пастернака: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться». – «Несколько положений», 110. – *Прим. перев.*

является в третьем лице? Активный герой остается абсолютно внешним, он ускользает из поэтического мифа Пастернака. Человек вообще не ведает о том, что «зиждет, ладит и шьет его» [ДЛ, 59], сходным образом поэту «совершенно безразлично», может ли он сказать, «как называется сила, давшая книгу» [ОГ, 273]. В сочинениях Пастернака третье лицо обозначает не деятеля, но орудие действия. Так в «Детстве Люверс» «все, что шло от родителей к детям, приходило невпопад, со стороны, вызванное не ими, но какими-то посторонними причинами, и отдавало далекостью...» [ДЛ, 59]. В пастернаковской тематике порой намечаются какие-то контуры третьего лица – побочный, чисто маргинальной, действующей за кулисами силы: «В ее жизнь впервые вошел *другой* человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви» [ДЛ, 107–108]. Значимо, в сущности, одно: его проникновение в жизнь лирического «я». Вне связи с этим единственным героем все другие – не более чем «неясные нагромождения без имен» [ВП, 126].

Этот сухой перечень семантических законов важен нам для схемы – весьма простой – лирического повествования у Пастернака. Герой, восторженный или ошарашенный, одержим каким-то импульсом, идущим извне: чем сильнее внешнее воздействие, тем вернее теряет герой всякий контакт с ним, пока какой-нибудь новый импульс не сменит прежнего. «Охранная грамота» – восторженный рассказ о восхищении, смешанном с любовью, которое автор испытывал в свой черед перед Рильке, Скрябиным, Когеном, милой девушкой, прекрасно воспитанной [см. ОГ, 220], Маяковским и которое подтолкнуло его к пределам собственного разумения: «непоня́тность другого» – одна из тем, проведенных с наибольшей настойчивостью и остротой в лиризме Пастернака; в стихах Маяковского то же место принадлежит теме «непо́нятость другими». Какие-то недоразумения приводят героя в замешательство; пассивное разрешение представляется неизбежным; герой ретируется, покидая последовательно музыку, философию, романтическую поэзию. Активность героя – вещь неведомая в мире Пастернака, это не в его компетенции. Если повествование допускает в себя какие-то действия, они снабжены банальностью цитат; в теоретических отступлениях автор объявляет себя поборником общих мест. И Маяковский брал общие места в качестве строительного материала, но в противоположность Пастернаку исключительно для характеристики враждебного «не-я». Отсутствием действий полны рассказы Пастернака. Самый драматичный из них, «Воздушные пути», состоит из «несложных происшествий» [см. ВП, 124]: человек, некогда любивший женщину и бывший другом ее мужа, ожидался из плавания: всех троих перепугало исчезновение ребенка; новоприбывший угнетен неожиданным признанием в том, что пропавший мальчик – его сын; пятнадцатью годами позже он вновь удостоверяется в своем отцовстве – непосредственно после смерти сына. Повесть затемняет все, что могло бы походить на действие: причины исчезновения ребенка, его спасение, мотивировку гибели. Автор сосредоточен исключительно на череде сильных переживаний, испытываемых персонажами, и на том, каким образом они отражаются вовне.

6

Взяв за исходное общие структурные особенности поэтики, мы попытались вывести тематику Пастернака и Маяковского. Можно ли заключить, что одна производна от другой? Формалисты механистического толка ответили бы утвердительно, ссылаясь, между прочим, на самого Пастернака: мол, в юности, обнаружив, что его формальные идеи совпадают с идеями Маяковского и что такие совпадения грозят обесценить его творчество, он вынужден был радикальным образом перестроить свою манеру, почему и возникло то мировосприятие, которое он открыл*. Место мастера метафор было занято – и поэт нашел для себя место мастера метонимии, в результате чего и развились далее идеологические последствия.

Возможны иные попытки интерпретации, исходящие из примата содержания. Психоаналитики механистического толка открыли бы мотивацию тематики Пастернака в его признаниях о том, как он «позорно долго» пребывал «в кругу ошибок младенческого воображенья, детских извращений, юношеских голодовок» [ОГ, 221]. Вооружась такими предпосылками, они могли бы вывести из них не только навязчивую тему пассивных экзальтаций с неизбежными срывами в конце, не только болезненные возвращения к острым темам отрочества, но в равной мере и самый прием метонимического блуждания вокруг всякого предмета, который привлекает внимание. Механистические материалисты открыли бы свидетельство Пастернака об аполитичности его окружения [«Поколенье было аполитичным, мог бы сказать я, если бы не сознавал, что ничтожной его части, с которой я соприкасался, недостаточно даже для сужденья обо всей интеллигенции». – ОГ, 259], о его явной слепоте в отношении социальной проблематики, особенно заметной рядом с социальным пафосом Маяковского. Они дали бы социально-экономическое обоснование той атмосфере элегической путаницы, порождающей замешательство и бездействие, какая царит и в «Охранной грамоте», и в «Воздушных путях».

Взявшись проецировать многомерную реальность на некоторую плоскость, совершенно законно будет искать соответствия между разными планами этой реальности, чтобы затем читать элементы одного уровня через соответственные им. Беззаконно в этом случае было бы другое: прямое сопоставление полученной проекции с самой реальностью и пренебрежение тем фактом, что самостоятельная структура разных ее уровней и их автономные движения деформируются при механическом наложении. В кругу возможностей, которые открываются на определенном этапе формальной эволюции, среда и отдельная личность в какой-то мере вольны выбирать те, что больше отвечают их предрасположенностям (социального, идеологического, психологического или иного порядка); то же самое происходит и с пучком художественных форм: будучи продуктом внутренней эволюции собственного ряда, они ищут себе адекватную среду или творческую личность, которая позволила бы им воплотиться. Не следует, однако, приписывать этой гармонии разных планов

* См. часть III, гл. 2 «Охранной грамоты», хотя автор предлагает иную мотивировку своих поисков новой манеры: «От их [т.е. совпадений] пошлости его [Маяковского] надо было уберечь... Я отказался от романтической манеры» [ОГ, 272]. – *Прим. перев.*

излишней идилличности, как если бы она имела абсолютный характер. Нельзя забывать о диалектическом напряжении, постоянно возникающем между разными планами действительности. Такие конфликты – главный двигатель культурной истории. Если существуют разного рода соответствия между определенными свойствами поэзии Пастернака и чертами его личности или социального окружения, можно с уверенностью ожидать и много иного – того, чего поэзия эпохи властно требует от каждого своего поэта, даже если это входит в противоречие с его индивидуальной и социальной личностью; это обязательные оси, определяющие ансамблевую структуру поэзии эпохи. Если поэт отказывается удовлетворить этим требованиям, его автоматически отбрасывают в сторону с путей, которые современность прокладывает. Как биография поэта никогда не совпадает с его художнической миссией, так и миссия эта никогда не входит вполне в биографию без приложения некоторой силы. Если герой «Охранной грамоты» – вечный неудачник, это потому, что Пастернак-поэт не может извлечь пользы из своих – пускай реальных и многочисленных – успехов, сообразуясь с моделью, порождающей жизнь его героя; в точности так же книга Казановы ничего не может извлечь из неудач, какие сам он в действительности пережил. Мы установили, что лирика Пастернака, как и других поэтов его поколения, имеет тенденцию довести до крайней степени эмансипацию знака от своего объекта. Это центральный поиск всего нового искусства, стремящегося составить антитезу натурализму. Эта тенденция, неотделимая от возросшего пафоса, свойственного искусству эпохи, реализуется независимо от биографических черт ее носителей. Попытка прямо и просто привязать этот специфический художественный феномен к какому-то ограниченному социальному слою или определенной идеологии, как это делают некоторые наблюдатели, – типичная аберрация механистического рода. Воспользоваться устранением объекта в новом искусстве, для того чтобы говорить об ирреальности его видения мира, – значит преднамеренно утаить некоторую фундаментальную антиномию. В действительности именно философия, обратившаяся к конкретности, точно корреспондирует тому, что в художественном материале окажется тенденцией к опустошению объекта.

Входить в какую угодно монолитную группу, равняться по какому-то четкому направлению – такие вещи отталкивали Пастернака, который со всем пылом разбивал привычный антураж. Он пытался убедить Маяковского, как чудно было бы, если б тот распростился с футуризмом [см. ОГ, 271]. Он не любил иметь точки совпадения с современниками, находя это «пошлым» [см. ОГ, 272]: он отворачивался от них, он звал спрыгнуть в сторону с общей дороги [см. ОГ, 256]. И все же, несмотря на идеологическую смуту эпохи, доходящую до ненависти и взаимного непонимания, поэзия его не менее явственно «принадлежит своему времени». Мы увидим это и в его упорном творческом усилии освободиться от объекта, и в общей перестройке художественной грамматики. Прежняя грамматика покоилась на дуализме прошлого и настоящего, где настоящее в противовес прошлому воспринималось как немаркированный полюс оппозиции, как «не-прошлое». Не кто иной, как футуризм, явившись со своими новыми воззваниями и разрабатывая одновременно теорию и практику, потребовал ввести будущее как определяющую категорию поэтической системы. К этому неустанно звали стихи и публицистика Хлебникова и Маяковского – и, несмотря на свою тайную склон-

ность к «глубокому горизонту воспоминанья» [см. ОГ, 202], тем же пафосом отмечено творчество Пастернака. Овладев только что введенной оппозицией, отталкиваясь от нее, Пастернак создал новую концепцию настоящего, понятого как автономная категория; он отчетливо увидел: «Уже одна *заметность* настоящего есть будущее...» [ОГ, 221]*. Неслучайно гимн Маяковскому, патетический финал «Охранной грамоты», кончается такими словами: «Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано и, видимо, без большого труда» [ОГ, 284]. Эта «грамматическая реформа» в конце концов ведет к радикальному изменению функции, которая поручается поэзии в системе социальных ценностей.

* Ср. также: «Будущего нельзя предсказать. Но его можно увидеть, войдя с воли в дом. Здесь налицо уже его план, то размещенье, которому, непокорное во всем прочем, оно подчинится» [ДЛ, 77]. – *Прим. перев.*

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К СТИХАМ МАЯКОВСКОГО «ТОВАРИЩУ НЕТТЕ – ПАРОХОДУ И ЧЕЛОВЕКУ»

Прозорливый до ясновидения Ю. М. Лотман дал в своем недавнем труде – «Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин"» – образцовый комментарий не только к сложнейшему из пушкинских творений, но заодно и в первую очередь к методам и задачам комментатора.

Стихи «Товарищу Нетте – пароходу и человеку», написанные Маяковским в Ялте 15 июля 1926 г., напечатанные в московских «Известиях» 22 августа и многократно читанные автором в различных лекционных выступлениях, снискали себе широкую популярность в русском читательском мире, особенно среди советской учащейся молодежи. Центральная часть стихотворения, повествующая о прижизненной близости дипкурьера Нетте к Маяковскому, вызывала в разнообразных кругах немало недоуменных вопросов. «Помнишь, Нетте, в бытность человеком, / Ты пивал чаи со мною в дипкупе?» и – в завершение ночной строфы – «напролет болтал о Ромке Якобсоне и смешно потел, стихи уча».

В пересказе П. И. Лавута, устроителя гастролей Маяковского, авторское предуведомление при чтении стихотворного обращения было подхвачено примечанием к тем же стихам в его собрании сочинений. Оно сообщало, что «здесь фамилия Якобсон, Ромка – это наш общий знакомый, ученый, филолог», познакомивший автора с героем этих стихов. Названное примечание не могло рассеять недоумения слушателей и читателей: почему вся ночь нежданной дорожной встречи или встреч Маяковского с Нетте оказалась посвящена болтовне об общем знакомом, почему этот ученый-филолог, некогда познакомивший поэта с дипкурьером, выступает под эмфатической кличкой и почему с памятью о нем оказывается связано напряженное учение стихов сосредоточенным стражем дипломатической почты? Почему, наконец, именно эти детали «отстоялись словом» и, следственно, приобрели, согласно автобиографическому лозунгу Маяковского («Я сам»), жизненный интерес в творчестве поэта?

Среди общих поисков ответа отмечу присланный мне запрос из восточных округов РСФСР по поручению вдовы Теодора Нетте через множество долгих лет после его смерти. Думаю, кажущиеся неясности исчезают в свете показаний моего ответного письма. Поэтому цитирую его сохранившуюся в моем архиве копию, пополняя эти извлечения некоторыми опущенными в письме подробностями.

«С Теодором Нетте я встретился впервые в конце июня 1920 г. в Таллине, где мы ждали из Москвы д-ра Гиллерсона, чтобы ехать с ним

Статья опубликована по-русски в сб.: «Semiosis», In Honorem Jurij Lotman, ed. by K. Pomorska, M. Halle, B. Uspenskij et al., Michigan Slavic Contributions, № 10. University of Michigan, 1984, p. 65–69.

в составе миссии Красного Креста в Прагу. Задачей миссии была репатриация бывших русских военнопленных, остававшихся в Чехии с австро-венгерских времен, а также установление первых шагов к дипломатическим сношениям с Чехословакией. Гиллерсон был главой миссии, я как славист был приглашен в роли переводчика, а Нетте был временно прикомандирован к миссии как дипкурьер. Мы выехали из Таллина в первых числах июля морским путем на Штеттин, а оттуда поездом в Прагу с остановкой и пересадкой в Берлине. Нетте и я ехали в одной каюте и как-то сразу очень подружились. Он рассказал про свою жизнь: работал сыздетства в сапожной мастерской вместе с отцом, не помню, в котором латвийском городе, и еще подростком вместе с отцом попал в тюрьму за участие в революционном движении. После революции он принимал деятельное участие в борьбе за Советскую Латвию. Мужественный боевой закал сочетался в нем с редкой добротой, сердечностью и душевной чистотой. Горячо любил поэзию, и латышскую, и русскую, и могу сказать – русским владел он превосходно. Ночью в каюте он читал мне наизусть и излагал своего любимого латышского поэта Яна Райниса (1865–1929), а я (ночь напролет) читал ему Маяковского. Нетте не знал его стихов и только слыхал о нем неприязненно-критические отзывы.

Перед майским отъездом из Москвы мне не раз довелось слышать авторскую читку «Ста пятидесяти миллионов» (в частности, его читку публичную – одну перед Луначарским, другую в Московском лингвистическом кружке). У меня на глазах работал Маяковский над этой поэмой с лета 1919 г., которое мы вместе проводили на одной даче в Пушкине, потом осенью и зимой, когда мы жили дверь в дверь в Лубянском проезде – д. 3, кв. 11 и 12, – и не раз сообща обсуждали все новые страницы. Маяковский сдавал написанное машинистке, снова правил ее машинопись, вычеркивал, вписывал вставки, менял текст, опять отдавал его перепечатать, а после перепечатки выбрасывал оригинал в корзину. Одну из этих промежуточных версий, которую он как раз собирался выкинуть, я попросил его подарить мне. Запись поэмы, подаренная мне Маяковским, покоится в ЦГАЛИ под пометкой «Машинопись 1920 г.» (с авторскими пометками и вставками), и все найденные в ней варианты текста вошли в собрание сочинений Маяковского (т. 2, 1957). Я бережно хранил ее, она ехала со мной, в моем портфеле, я и прочел Теодору всю поэму. Он был в необычайном восторге, говорил, что это первые стихи революционных лет, которые не могут не задеть за живое, возмущался, что могут осуждать поэта, готовился по мере сил бороться против этих козней, и я должен был свято обещать Теодору, что, когда он поедет обратно в Москву, я дам ему письмо, которое он лично вручит Маяковскому. Нежданная связь ученого-филолога с революцией в поэзии изумляла Теодора и пришлась ему по душе.

В Праге Нетте пробыл до конца лета, мы бродили с ним по городу, он восхищался красотой и величием его зодческой старины, вспоминал попутно живописную старую Ригу. Однажды он убедил меня поехать с ним в далекую от центра небольшую кофейную, где бедняк тапер очаровал его своей игрой. Музыку Теодор и любил, и понимал. Чех, которого он открыл и обласкал, оказался действительно чутким пианистом. Впоследствии я случайно поселился поблизости от этого кафе (называвшегося «Дерби», Bělského třída) и за одним из его столиков написал почти все свои работы 20-х годов (привлек туда же членов президиума Праж-

ского лингвистического кружка, и именно там были написаны в 1928 г. прославившиеся «Тезисы» кружка). Там же я вспоминал и Теодора, и пропавшего бесследно музыканта.

Обещание Теодору я исполнил, послал через него и со строками о нем письмо Маяковскому. В мае или в июне 1921 г. мы с Нетте в одно и то же время оказались в Берлине. Он рассказывал, как полюбился ему Маяковский, как радушно тот его встретил и как они оба «болтали о Ромке Якобсоне». (Разумеется, Нетте поведал Маяковскому нашу ночную беседу в каюте, восторг слушателя поэмы и решение бороться против хулителей поэта.) Нетте порадовал меня новостью о выходе «Ста пятидесяти миллионов» и подарил мне эту анонимную книжку. Я настрочил о ней первое оповещение для берлинской газеты «Накануне». А когда в октябре 1922 г. я еще раз попал в Берлин и едва ли не прямо на вечер стихов только что прибывшего в Берлин Маяковского, мы затем сидели впятером — Владимир Владимирович, Лиля Юрьевна, О. М. Брик, только что приехавший со мной из Праги Виктор Шкловский и я — за бутылкой вина, Маяковский с ласковой усмешкой напомнил мне: «А твой Нетте с письмом, он — чудак и очень мил». (Тот же сердечный отзыв был повторен Маяковским, когда я свиделся с ним и с обоими Бриками летом 1923 г. во Флинцберге и слушал захватывающее исполнение Маяковским поэмы «Про это».)

С тех пор только раза два я виделся с Нетте, когда он привозил диппочту в Прагу. Мы по-прежнему были связаны крепкой дружбой, конечно, вспоминали Маяковского, стихи которого он знал уже от доски до доски. Нетте еще в 1920 г. пытался уйти со службы и вовсю приняться за учение, и говорил об этом плане все более настойчиво. Посетивший Прагу в апреле 1927 г. Маяковский после чтения стихов о Нетте сотрудникам полпредства рассказал мне, что того все просили повременить с уже решенным уходом и согласиться на столько-то сверхсрочных поездок. Нетте нехотя уступил, и ненароком пришел конец».

В заключение своего письма я отвечал приветом на привет вдовы Теодора и просил передать ей, что в день нашей последней встречи он с нежностью говорил о ней. А по поводу дошедшей до нее его фотографической карточки, с которой у меня сохранилась копия, я отвечал: снята она в конце лета 1920 г. в Ростоках, под Прагой, перед жилищем д-ра Гиллерсона. Снимал нас, если не изменяет память, секретарь миссии — Левин. Посередине фотографии — Нетте, поверх него — я, а третий — приятель Теодора, тоже дипкурьер — Земит-Зимин. «До революции он работал грузчиком в архангельском порту. Добродушный крепыш, он славился и смешил Теодора и всех нас богатырским аппетитом — он в один присест десятками уплетал смачные пражские сосиски».

«Тебе, Ромка, хвали громко», — гласил эмфатический призыв старому другу, вписанный в 1918 г. Маяковским в его только что вышедший том стихов. Приобщение товарища Теодора к новой русской поэзии — его ознакомление со стихами Маяковского, а затем с самим стихотворцем — и лозунг борьбы с ненавистниками нового слова, внушенный тем же Ромкой-филологом тому же товарищу Нетте в пароходной каюте, связываются цепкой ассоциацией с ночной беседой в дипкупе между тем же Теодором и на этот раз Владимиром Маяковским.

По дороге опять из Москвы в Берлин необычная память Маяковского на все, что он читал или слышал, уточнила и обогатила воспоминание о

чаях, пивавшихся в дипкупе.

«Оды торжественное О» соседствует в творчестве Маяковского, мечтателя о грядущей мастерской человечьих воскрешений, с пародийным подступом к одной и той же теме, в данном случае с воскрешением замороженного клопа. Так и за посланием «Товарищу Нетте – пароходу и человеку», воспевающим перевоплощение погибшего дипкурьера в прозванный его именем пароход («– Здравствуй, Нетте! Как я рад, что ты живой / дымной жизнью труб, канатов и крюков»), непосредственно следуют в цикле стихотворений Маяковского за 1926 г. его сатирические стихи под заглавием «Ужасная фамильярность», едко осуждающие развязное присвоение героических имен вещевому миру. «Есть Марксов проспект и улица Розы», а про Мейерхольда скоро будут спрашивать: «Это тот, который гребешок».

В цикле 1926 г. массе злободневных сатир противостоят два лирических послания только что погибшим – Сергею Есенину и Теодору Нетте – с дательной формой адресата в обоих заглавиях и вторым лицом на протяжении обоих текстов. Стихи «Товарищу Нетте» написаны через три месяца после выхода стихов «Сергею Есенину» (16 апреля 1926 г.), и еще в афише кавказской лекции поэта летом 1929 г. непосредственно выступает смежность – Нетте, Есенин (см. В. Катаян. Маяковский. М., 1956, с. 379). Из двух насильных смертей – одна от собственной руки, другая от руки пересилившего убийцы – обе издавна знакомы стихам Маяковского. Первая, есенинская, в 1930 г. пресекшая бытие самого Маяковского, повторно выступает в его стихах заклинательным отказом («Про это»: «Не доставлю радости видеть, что сам от заряда стих»). Вторая – в неравной борьбе с насильниками – в свою очередь сродни поэме «Про это» и ее разделу «Последняя смерть» («Со всех винтовок, со всех батарей, с каждого маузера и браунинга... в упор – за зарядом заряд...»).

Покорное зрелище мирного ложа смерти ненавистно поэту. Он стоит перед выбором: либо смерть «последняя», в терминах поэмы «Про это», т.е. гибель от несчетного врага, или же – «стоит только руку протянуть» – легкий путь самоубийцы.

Даже благочестивое уподобление «на крест» промелькнуло в стихах «Товарищу Нетте», убитому 5 февраля 1926 г. при попытке защиты диппочты от ринувшейся на него шайки налетчиков, а согласно фабуле поэта, растерзанному, но ожившему. (В поэме «Про это» «последняя смерть» поэта влечет за собой прошение: «Воскреси!»)

В эпилоге стихов «...пароходу и человеку» мученический конец неравной борьбы возведен в единственный вожделенный удел:

Но в конце хочу –
                        других желаний нету –
Встретить я хочу
                        свой смертный час
Так,
        как встретил смерть
                                товарищ Нетте.

Сопряжение неминуемой «последней смерти» («Но у меня выходов нет») и добровольного «расчета с жизнью» объявилось Маяковскому и отстоялось словом и делом в роковом апреле 1930 г.

О СТИХОТВОРНОМ ИСКУССТВЕ УИЛЬЯМА БЛЕЙКА И ДРУГИХ ПОЭТОВ-ХУДОЖНИКОВ

I. ОДНА ИЗ ПЕСЕН ОПЫТА

Not a line is drawn without intention...
as Poetry admits not a Letter that is
Insignificant so Painting admits not a
Grain of Sand or a Blade of Grass
Insignificant much less an Insignificant
Blur or Mark*.

У. Блейк. «Видение о Страшном Суде»

Infant sorrow

1 My mother groand! my father wept.
2 Into the dangerous world I leapt:
3 Helpless, naked, piping loud:
4 Like a fiend hid in a cloud.

5 Struggling in my fathers hands:
6 Striving against my swadling bands·
7 Bound and weary I thought best
8 To sulk upon my mothers breast.

[Близкий к буквальному перевод:

Дитя-Горе

Моя мать стонала! мой отец рыдал.
Я в опасный мир ступил:
Беспомощный, нагой, громко пища:
Как бес, скрытый в облаке:

Вырываясь из рук отца:
Сражаясь с моими пеленками:
Связанный и уставший, я почел за лучшее
Мрачно стихнуть на материнской груди.]

Орфография и пунктуация этих строк точно следует тексту, гравированному Уильямом Блейком для его книги «Песни Опыта» (1794); они

R. J a k o b s o n. On the verbal art of William Blake and other poet-painters. – «Linguistic Inquiry», I, 1, 1970.

* Ни черточки не проводится без умысла... Как поэзия не допускает ни единой Незначащей Буквы, так Живопись не допускает ни Песчинки или Травинки Незначащей, тем более – Незначащего Пятнышка или Значка.

полностью идентичны во всех ранних копиях, которыми располагают мемориальные библиотеки Houghton и Widener Гарвардского Университета, и в факсимильном издании «Песен Невинности и Опыта», осуществленном Trianon Press (London and Beccles, без даты).

Два четверостишия стихотворения состоят из четырех ясно очерченных двустиший. В частности, две строки каждого двустишия связаны рифмой, и нечетные двустишия стихотворения отличаются от четных структурой этой рифмы. Рифмующиеся слова в каждом из нечетных двустиший принадлежат одной и той же морфологической категории, имеют одинаковые консонантные окончания и рассогласованы по превокалической фонеме: $_7$ Wep-t : $_2$ Leap-t, $_5$ Hand-s : $_6$ Band-s. Сходное формальное устройство двух нечетных рифм подчеркивает различие семантической ориентации двух четверостиший, а именно, понятийный контраст между формами претерита в начале и неодушевленными существительными, заключающими первые два стиха второго четверостишия, которые, заметим, являются единственными формами множественного числа в стихотворении. Грамматическая рифма сочетается с далеко идущим параллелизмом рифмующихся строк. Третье двустишие состоит из двух строго симметричных оборотов: $_5$ Struggling in my fathers hands: $_6$ Striving against my swadling bands. В первом двустишии два сочиненных предложения начальной строки, единственные параллельные полустишия стихотворения — $_7$ My mother groand! my father wept — находят отклик в третьем сочиненном предложении: $_2$ I leapt. В противоположность нечетным, четные рифмы сталкивают грамматически несхожие слова: а именно, в обоих случаях прилагательное в функции обстоятельства рифмуется с неодушевленным существительным. Фонетичсский облик первого слова рифмы оказывается полностью вмонтированным во второй ее член: $_3$ loud: $_4$ Cloud, $_7$ best : $_8$ bReast.

Таким образом, четные рифмы, сами по себе неграмматические, оказываются явно грамматическими в их сопоставлении. В частности, они утверждают сродство двух заключающих четверостишия образов: $_4$ a cloud как метафора плаценты, и $_8$ breast — два последовательных звена, связывающих младенца с матерью.

Восемь строк стихотворения выстраивают структуру содержательных и эффектных грамматических соответствий. Четыре двустишия попарно объединяются тремя различными способами, сходными с тремя типами рифмы внутри четверостишия. Две последовательные пары двустиший — два *начальных* (I—II) в первом четверостишии (строки 1—4) и два *конечных* (III—IV) во втором (строки 5—8) — сравнимы с двумя парными (или простыми) рифмами aabb внутри четверостишия. Отношение между двумя *нечетными* двустишиями (I, III: строки 1—2 и 5—6) и двумя *четными* (II, IV: строки 3—4 и 7—8) аналогично перекрестной рифме abab. Наконец, противопоставление *внешних* (I, IV: строки 1—2, 7—8) и *внутренних* (II, III: строки 3—6) двустиший эквивалентно опоясывающей рифме abba. Эти три типа грамматических соответствий явственно взаимосвязаны в стихотворении «Дитя-горе». Изомеризм, то есть равенство количества эквивалентных компонентов, лежит в основе корреляции двустиший; обнаруживается две его существенных разновидности: *глобальная* симметрия, приравнивающая пару двустиший одного класса паре двустиший противоположного класса (I + II = III + IV или I + III = = II + IV или I + IV = II + III) отличается от *местной* симметрии, ставящей

знак равенства между двустишиями внутри каждого из двух противоположных классов: I = III, II = IV или I = IV, II = III.

Здесь при каждом проявлении глобальной симметрии между начальными и конечными двустишиями одна из двух оставшихся оппозиций — внешнего/внутреннего или нечетного/четного — также оказывается глобальной, поддерживая равновесие между четверостишиями; она придает одинаковое общее количество подобных грамматических единиц обеим противопоставленным парам (то есть парам нечетных и четных или внешних и внутренних двустиший), тогда как вторая оппозиция проявляется в виде местной симметрии и придает равное число подобных грамматических сущностей обоим двустишиям из одной и той же пары.

В дополнение к той ведущей конструктивной роли, которую принимают на себя двустишия в целом, должна учитываться также и независимая роль отдельных строк в четверостишии. Так, особым образом соотносятся две внешние, маргинальные строки каждого четверостишия и всего восьмистишия в целом.

Напоминание Блейка, что как Выдумка, так и Тождество «суть объекты Интуиции», дает важнейший ключ к пониманию поэтической структуры его произведения. Каждое из двух четверостиший содержит по пять существительных и пять глагольных форм. Эти существительные распределены одинаково по строкам в обоих четверостишиях:

1. mother, father	= 2	= fathers hands	5.
2. world	= 1	= bands	6.
3.	= # =		7.
4. fiend, cloud	= 2	= mothers breast	8.

В расположение существительных оказываются вовлечены все три композиционные корреляции между двустишиями.

I.	3	3	III.
II.	2	2	IV.

Глобальная симметрия начальных и конечных двустиший (I + II = III + IV = 5) сопровождается точно такой же глобальной симметрией внешних и внутренних двустиший (I + IV = II + III = 5) и местной симметрией нечетных и четных двустиший (I = III = 3; II = IV = 2). Эта местная симметрия не ограничивается только двустишиями в целом, но характеризует также и составляющие их отдельные строки: (1) в первых строках нечетных двустиший по два существительных, во вторых — по одному; (2) в первых строках четных двустиший существительных нет, во вторых их по два. Это способ оттенить внутреннее единство нечетных двустиший и противоположных им четных, так же как и контраст этих двух классов. Маргинальные строки каждого четверостишия противопоставлены всем остальным строкам стихотворения тем, что каждая из них содержит пару существительных: $_1$ mother, father; $_4$ fiend, cloud; $_5$ fathers hands, $_8$ mothers breast.

Десять существительных стихотворения поровну поделены на пять одушевленных и пять неодушевленных. Пять одушевленных не выходят за пределы четырех маргинальных строк двух четверостиший. Распределение одушевленных и неодушевленных существительных по начальным и конечным и, более того, по внешним и внутренним двустишиям подчинено принципу антисимметрии:

Начальные двустишия:	3 одушевленных,	2 неодушевленных
Внешние двустишия:	3 ”	2 ”
Конечные двустишия:	2 ”	3 ”
Внутренние двустишия:	2 ”	3 ”

Пространственные соображения противопоставляют неодушевленные существительные одушевленным. Неодушевленные неизменно связаны с локативными предлогами, в то время как из пяти одушевленных четыре употреблены вообще без предлога, а одно – со сравнительным предлогом ($_4$ Like a fiend).

В стихотворении появляется два эпитета. Оба – во второй строке четверостишия, и входят они в подобные синтаксические конструкции: $_2$ Into the dangerous world I leapt; $_6$ Striving against my swadling bands. Вместе со всеми остальными препозитивными определениями (посессивные формы имен существительных и местоимений, определенный и неопределенный артикли) эти эпитеты образуют в стихотворении явственно симметричную конструкцию. Определения встречаются дважды в каждой строке обоих четверостиший, за исключением их предпоследних строк: $_1$ My, my; $_2$ the dangerous; $_3$ #; $_4$ a, a; $_5$ my fathers; $_6$ my swadling; $_7$ #; $_8$ my mothers. Шесть определений относятся к первому и шесть – ко второму четверостишию; соответственно равное их число входит во внутренние и внешние двустишия стихотворения. Нечетные двустишия противопоставляют четыре (2 + 2) своих препозитивных определения двум (# + 2) в четных двустишиях.

Распределение десяти глагольных форм по четырем двустишиям обнаруживает знаменательные сходства и расхождения по сравнению с распределением десяти существительных:

I. 3 2 III.
II. 2 3 IV.

Мы сталкиваемся с той же глобальной симметрией начальных и конечных двустиший (I + II = III + IV), но обработка корреляций «внешнее/внутреннее» и «нечетное/четное» для именного и глагольного классов диаметрально противоположная. Расположение глагольных форм задает глобальную симметрию нечетных и четных двустиший (I + III = II + IV = 5) и местную симметрию двустиший внешних и внутренних (I = IV = 3; II = III = 2). Эта симметрия соотносит как целые двустишия, так и составляющие их строки. Во внешних двустишиях первая строка содержит две глагольные формы ($_1$ groand, wept; $_2$ bound, thought), а вторая – одну ($_2$ leapt; $_8$ to sulk); каждая же строка внутренних двустиший содержит ровно одну глагольную форму ($_3$ piping, $_4$ hid; $_5$ struggling, $_6$ striving).

Между глобальной симметрией внешних/внутренних и нечетных/четных двустиший есть заметная разница: первая вызывает мысль о замкнутой структуре, вторая – о продолжающейся цепочке. Стихотворение Блейка ассоциирует первую с существительными, а вторую с глаголами, и тут нельзя не вспомнить семантическое определение существительных как «экзистентов» и глаголов как «оккурентов», данное Эдвардом Сэпиром.

Страдательные причастия появляются по разу в обоих четных двустишиях ($_4$ hid, $_7$ bound). Среди глагольных форм действительного залога

переходных не встречается; в первом четверостишии три финитные формы действительного залога и одна нефинитная, в то время как второе четверостишие ему антисимметрично: в нем одна финитная форма и три нефинитные. Все четыре финитные формы – прошедшего времени. Резкий контраст возникает между внутренними двустишиями, в которых кроме трех форм герундия других глагольных форм нет, и внешними, герундия не имеющими вовсе, а имеющими пять настоящих глаголов (четыре финитные формы и один инфинитив). В обоих четверостишиях внутреннее двустишие грамматически подчиняется смежной с ним строке внешнего: строки (3, 4) зависят от второй строки восьмистишия, а строки (5, 6) – от предпоследней.

Предлоги в глобальной симметричности их распределения повторяют глаголы. Из шести предлогов стихотворения три принадлежат начальным двустишиям ($_2$ into, $_4$ like, in) и три – конечным ($_5$ in, $_6$ against, $_8$ upon); соответственно три предлога входят в нечетные и три – в четные двустишия, в то время как каждое внешнее двустишие имеет один предлог, а каждое внутреннее – два.

Впечатляющее грамматическое равновесие соотносительных частей стихотворения обрамляет и оттеняет драматическое действие. Четыре независимых предложения с четырьмя личными глаголами и четырьмя грамматическими подлежащими – из которых два местоименные и два именные – все не выходят за пределы внешних двустиший. В то время как предложения с личным местоимением первого лица в качестве подлежащего встречаются в обоих четверостишиях, а именно в строках, соседствующих с первой и последней строками восьмистишия ($_2$ I leapt; $_7$ I thought), два именных подлежащих выделяют первую строку из всего остального стихотворения, и Блейк завершает эту строку точкой. Дитя и два других действующих лица представлены с точки зрения адресанта сообщения: I, my mother, my father. Оба эти существительных вместе с детерминативами снова появляются во втором четверостишии, однако уже с существенными синтаксическими и семантическими сдвигами. Грамматические подлежащие превращаются в посессивные определения косвенных дополнений, управляемых подчиненными предикатами. Две парные части начальной восьмисложной строки разъединяются. Первая строка второго четверостишия также завершается упоминанием отца, как и первая строка первого четверостишия: $_1$ my father wept; $_5$ my fathers hands. При этом исходная картина плачущего родителя отступает перед сдвоенным образом борьбы против fathers hands и swadling bands, – этих враждебных сил, которые обрушиваются на младенца при его вступлении «в опасный мир».

Открывающие стихотворение слова – $_1$ My mother – снова появляются в самом конце – $_8$ my mothers и вместе со словом «I» из второй и седьмой строк они образуют зеркально-симметричную структуру. Первое из этих двух вхождений личного местоимения сопровождается парой полупредикативов $_3$ Helpless, naked, в то время как при втором «I» синтаксически аналогичная пара ему предшествует: $_1$ Bound and weary. Расположение и хиастическая структура этой пары поддерживает принцип зеркальной симметрии: причастие Bound приходит на смену своему антониму naked, и исходная беспомощность превращается в изнеможение. Громкий плач младенца, пришедший на смену тяжелым стонам матери, уступает стремлению к тишине: $_7$ I thought best $_8$ To sulk upon my

mothers breast. Исход из чрева матери предрекает и возвращение к ней, опять под материнское крыло для укрытия и защиты (4 hid in – 8 To sulk upon).

Наброски автора к более длинной поэме были для «Песен Опыта» сокращены до восьми первых строк[1]. Исследование языковой структуры этих двух четверостиший подтверждает и подкрепляет проницательную догадку Дж. Броновского: «Все развитие в сжатом виде заключено уже в изначальной беспомощности»[2]. Тщательное изучение этого отточенного восьмистишия с его всепроникающим грамматическим каркасом может проиллюстрировать и уточнить и другой существенный вывод того же автора: «Воображение Блейка было образное, потрясающее своей геометрической проникновенностью»[3].

В этой связи мне представляется уместным еще раз повторить, что «наблюдается глубокая аналогия между ролью грамматики в поэзии и живописной композицией, базирующейся на явном или скрытом геометрическом порядке или на отпоре против геометричности»[4]. В частности, ключевые слова, главные предложения и бросающиеся в глаза мотивы, которые заполняют разнесенные внешние двустишия, рельефно выступают на фоне побочного и подчиненного содержимого смежных внутренних двустиший, что заставляет вспомнить о сходящихся линиях фона в живописной перспективе.

Твердая, но пластичная геометричность соотношений в стихотворном искусстве Блейка обеспечивает поразительный динамизм развития трагической темы. Парные антисимметричные операции, обрисованные выше, и категориальный контраст двух параллельных грамматических рифм подчеркивают напряжение между рождением и последующим земным опытом. В лингвистических терминах – это напряжение между первоначальным господством одушевленных подлежащих с финитными глаголами действия и приходящим ему на смену преобладанием конкретных материальных существительных в качестве дополнений к герундиям, всего-навсего нефинитным глагольным формам, образованным от глаголов действия и подчиненным одному-единственному финитному предикату 8 thought в его суженном значении задуманного желания*.

Своеобразная особенность пунктуации Блейка – это употребление двоеточия. Двоеточия в стихотворении «Дитя-Горе» отмечают деление внутренних двустиший на составляющие их строки и отграничивают внутренние двустишия от внешних. Каждая внутренняя строчка, содержащая герундиальную конструкцию, оканчивается двоеточием; двоеточие же отделяет ее от предшествующей части того же сложного предложения.

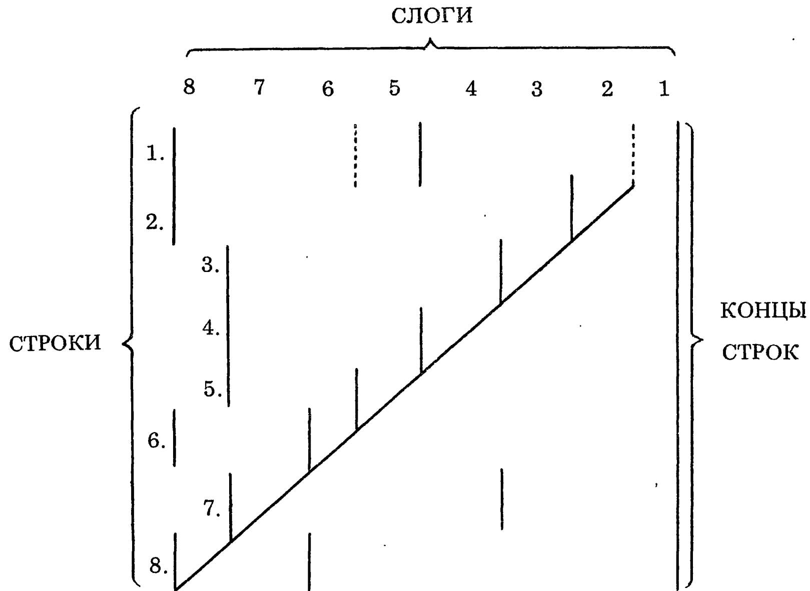
Набирающий силу лейтмотив усталой покорности находит захватывающее воплощение также и в ритмической линии стихотворения. Начальная восьмисложная строка – самая симметричная из всех. Она состоит из двух четырехсложных сочиненных предложений с экспрессивной паузой между ними, обозначенной в тексте Блейка восклицательным знаком. Факультативная дополнительная пауза появляется между подлежащим и сказуемым в обоих сопоставленных предложениях; вторая из этих контрастивных пауз оказывается перед последним слогом строки: 1 My mother groand/ my father wept. В следующей строке, завершающей первое нечетное двустишие, внутренняя синтаксическая пауза возникает

* Ср. русское *Я думаю что-либо сделать* = 'я собираюсь...' – *Прим. перев.*

уже перед предпоследним слогом (6 + 2), и с каждой строкой интервал между концевой и внутренней паузой становится на один слог длиннее, пока последняя строка второго нечетного двустишия не обнаруживает внутреннюю паузу после второго слова строки (2 + 6). Таким образом, широчайший размах стихотворения ($_2$ Into the dangerous world / I leapt) сменяется постепенно самым коротким, уменьшенным, ограниченным пролетом: $_6$ Striving / against my swadling bands.

Каждое четверостишие включает две ямбические восьмисложные строки и две хореические семисложные. Ямбические конструкции отмечаются в обеих крайних строках стихотворения, обе – с упоминанием my mother, и в конечных строках обоих нечетных двустиший, которые характеризуются противоположным импульсом – в первом случае к «опасному» окружению, во втором – от него. Равенство длин двух этих коррелирующих строк делает удвоенный контраст их ритмического членения и семантической ориентации особенно убедительным. Мысль о спасении upon my mothers breast в ответ на образ отвратительных swadling bands усиливает ассоциацию между двумя четными строками второго четверостишия, вызванную их ритмической тождественностью: $_6$ Striving / against my swadling bands и $_8$ To sulk / upon my mothers breast. Промежуточная строка, открывающая последнее четное двустишие, разделяет, как уже говорилось выше, некоторые структурные особенности с начальной строкой первого четного двустишия и дублирует ее хореический метр со срединной паузой (4 + 3).

В ямбических строках главная или единственная пауза всегда оказывается перед слабым местом стиха, а в хореических – перед иктом или, в качестве исключения, перед слабым местом, на которое приходится сверхсхемное ударение ($_4$ Like a fiend / hid in a cloud). Распределение пауз в восьмистишии Блейка опять же иллюстрирует его ошеломляющую симметрию:



В нашей таблице (см. с. 349) цифра с точкой показывает линейную позицию соответствующей строки стихотворения; следующая за ней вертикальная черточка обозначает начало, а длинная вертикальная черта в правой части таблицы – конец строки. Слоги от конца к началу строки обозначены верхним горизонтальным рядом цифр. Вертикальная черточка в промежутке между границами строки отмечает внутреннюю паузу, а дополнительная, факультативная пауза представлена пунктирной вертикальной чертой. Наклонная черта маркирует рост регрессивной тенденции, проявляющейся в распределении внутристрочных (а в последнем двустишии и оказывающихся перед строкой) пауз.

Как поэт и сам утверждает в предисловии к «Иерусалиму», он, безусловно, добился «своеобразия каждой строчки, по метру & по числу слогов» ее сегментов.

Начальная семисложная строка каждого четного двустишия связана с восьмисложным завершением предшествующего нечетного двустишия посредством аллитерации последних слов этих строк ($_2$ Leapt – $_3$ Loud, $_6$ Bands – $_7$ Best), а также парономастическим сходством их последнего и первого слов соответственно ($_2$ LEAPt – $_3$ hELPless, $_6$ BaNDs – $_7$ BouND). Строки внутри двустишия равносложны в первом четверостишии и неравносложны во втором. В первом случае аллитерируют два слова, во втором три: $_1$ Wept – $_2$ World, $_3$ Loud – $_4$ Like; $_7$ Bound – Best – $_8$ Breast. В первом двустишии второй строфы, ориентированном на параллелизм, аллитерация перерастает в парономастический гибрид двух следующих друг за другом слов в первом члене тройной цепочки: $_5$ STRuggLING – $_6$ STRivING – SwadLING. Сходство консонантных скоплений уравновешивает несходное распределение сильных и слабых мест в обоих противостоящих герундиях, один из которых начинает хореическую строку ($_5$ Struggling in), а другой ямбическую ($_6$ Striving against).

На границе обоих четверостиший равносложные смежные строки двух внутренних двустиший, четного и нечетного, обнаруживают немалую близость звуковой текстуры: $_4$ FieND – HiD IN – $_5$ IN my Fathers HaNDS. Не успела четвертая строка, дающая единственную фигуру сравнения в стихотворении, ввести мифологизированного героя, как своего рода кинематографическим «наплывом», первым «кадром» смутно появляется враждебный образ сковывающих рук отца, вследствие чего происходит характерная метаморфоза: претендент на роль сверхъестественного героя ($_4$ Like a fiend hid a cloud) превращается в жертву ($_5$ Struggling in my fathers hands).

Восемь строк стихотворения «Дитя-Горе» удивительно богаты тем, что Джеральд Мэнли Хопкинс имел в виду под именем «фигур грамматики» и «фигур звука», и это их выразительной симметричности и осязаемой игре, насыщенной прозрачным символизмом, обязано большею частью своей мифологической силы и многозначительности лаконичное, замысловатое повествование.

Таможенника Руссо сравнивали с Блейком и находили близким к нему[5]. Восьмистишие французского художника будет нашей следующей темой.

II. АНРИ РУССО: СТИХОТВОРНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ К ПОСЛЕДНЕЙ КАРТИНЕ

> J'ai conservé ma naïveté... Je ne pourrai maintenant changer ma manière que j'ai acquise par un travail opiniâtre*.
>
> Из письма Анри Руссо Андрэ Дюпону, 1 апреля 1910 г.

Незадолго до смерти (2 сентября 1910 г.) Анри Руссо выставил в Салоне Независимых только одну картину, «Le Rêve» – «Сон»** (18 марта – 1 мая того же года) [см. илл.]; художник писал Гийому Аполлинеру: «Я послал мою большую картину, ее все хвалят; надеюсь, ты пустишь в ход свое литературное дарование и отомстишь за все обиды и оскорбления, мне нанесенные» (11 марта 1910 г.)[6].

В статье «Le Douanier», посвященной памяти Руссо, Аполлинер рассказывает, что художник до конца жизни не мог забыть давнюю свою любовь – польку Ядвигу, «которая вдохновила его на «Сон» – его шедевр» (в настоящее время эта картина находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке). Из немногих образцов поэтического творчества художника («gentils morceaux de poésie»***) в эссе Аполлинера приведена подпись к этой картине[7]:

Yadwigha dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant.
Pendant que la lune reflète
Sur les fleuves, les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument.

Почти дословный перевод выглядит так:

Ядвига в прекрасных грезах
Погрузившись в сладкий сон
Слышала звуки дудочки
На которой играл добродушный заклинатель.
В то время как луна рисует
На глади реки зеленеющие деревья,
Страшные змеи внимают
Веселым напевам его инструмента.

Это восьмистишие было написано художником на небольшой позолоченной пластинке в качестве «разъяснения» к картине; судя по расска-

* Я сохранил мою наивность... Теперь я уже не смог бы изменить свою манеру письма, приобретенную упорным трудом (*франц.*).

** Слово rêve (как и английское dream имеет два значения: 'сон' и 'мечта'. Здесь, очевидно, имеется в виду первое, но наличие второго значения привносит определенный семантический эффект. – *Прим. перев.*

*** Милые поэтические отрывки (*франц.*).

зу Арсэна Александра о его визите к Руссо, опубликованному в журнале «Comœdia» 19 марта 1910 г., художник заявлял, что картины требуют объяснения: «Люди не всегда понимают то, что видят. Обычно бывает лучше добавить немного стихов».

В Каталоге 26-й выставки Общества независимых художников (Париж, 1910, с. 294) ссылка на № 4468 – «Сон» Анри Руссо – сопровождается этими же стихами, напечатанными, однако, с грубыми ошибками и искажениями (например, Yadurgha вместо Yadwigha), так что вариант Аполлинера и идентичный ему текст в книге В. Уде «Анри Руссо» (W. Uhde. Henri Rousseau. Paris, 1911) представляется наиболее надежным.

Четыре четные, «мужские» строки стихотворения оканчиваются одним и тем же назализованным гласным, в то время как четыре нечетные, «женские» строки завершает закрытый слог с ядерным кратким или долгим [ɛ]. Среди неточных рифм в этих двух наборах строк те рифмы, которые связывают между собой внутренние двустишия (строки 3–4 и 5–6), и, с другой стороны, внешние двустишия (строки 1–2 и 7–8), обнаруживают дополнительное сходство рифмующихся слов по сравнению с рифмами внутри двустиший: во внешних двустишиях полная тождественность слогообразующих гласных усилена поддержкой предшествующего (превокалического) согласного ($_1$ RÊve – $_7$oREille; $_2$ douceMENT – $_8$ instruMENT), в то время как во внутренних двустишиях аналогичное вокалическое тождество подкреплено последующим (поствокалическим) согласным женской рифмы ($_3$ musETTE – $_5$ reflÈTE) или же подчеркнутой грамматической идентичностью слов, образующих мужскую рифму ($_4$ pensant–$_6$ verdoyants, единственные два причастия в стихотворении).

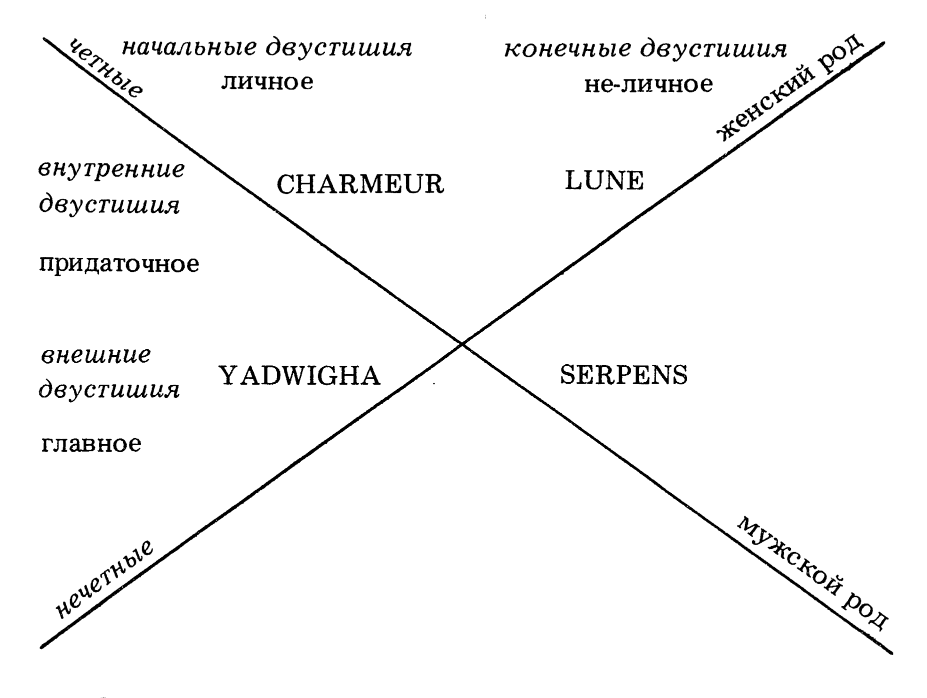
Рифмами подчеркивается явственное разделение восьмистишия на внешние (I, IV) и внутренние (II, III) двустишия. Каждая из этих пар двустиший содержит одинаковое число существительных – шесть, с одинаковым распределением по родам: четыре мужского рода и два женского. Первая и последняя строки в обеих парах двустиший содержат по два существительных: в первых строках – одно женского и одно мужского рода ($_1$ Yadwigha, rêve; $_3$ sons, musette), в последних – оба мужского рода ($_8$ airs, instrument; $_6$ fleuves, arbres). Глобальная симметрия, которую обнаруживают существительные внешних и внутренних двустиший, не находит поддержки в распределении их по четным/нечетным или начальным/конечным двустишиям; однако внутренние двустишия содержат одинаковое число – а именно, по три каждое – существительных, расположенных зеркально-симметрично (II: $_3$ sons, musette, $_4$ charmeur; III: $_5$ lune, $_6$ fleuves, arbres), и тем самым, соотношение числа существительных в четных и нечетных двустишиях – 7 : 5 – в точности повторяет соотношение их числа в конечных и начальных двустишиях.

Каждое четверостишие стихотворения состоит из одного сложного предложения с двумя подлежащими и двумя финитными глаголами; каждое двустишие содержит по одному подлежащему, в то время как по распределению финитных форм глагола – три к одной – четные двустишия соотносятся с нечетными так же, как внутренние с внешними.

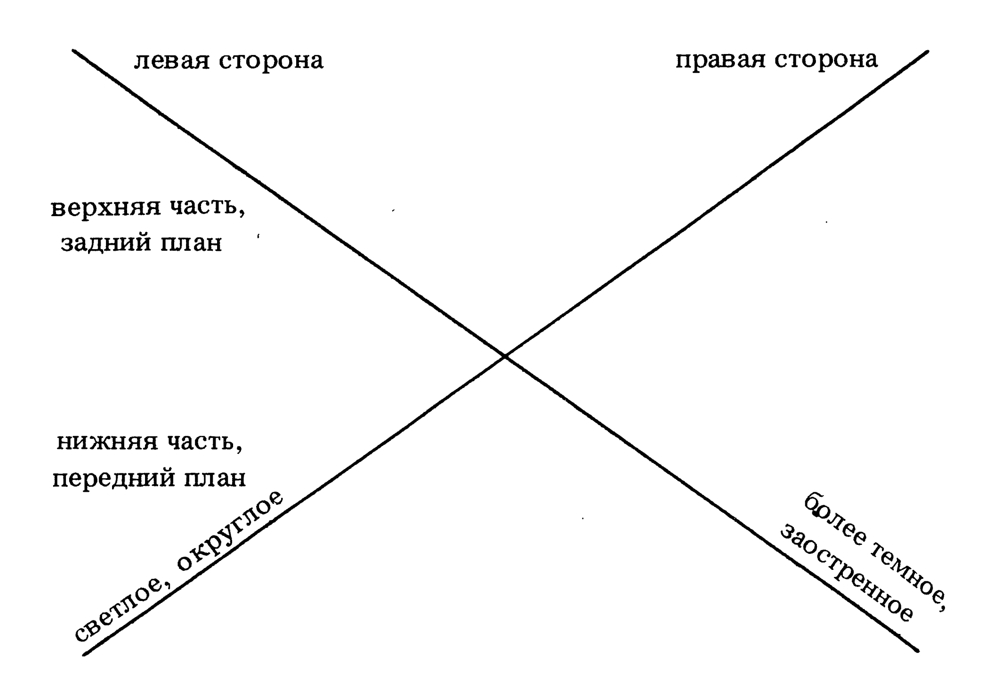
Во внешних двустишиях подлежащие относятся к главным частям сложных предложений, а оба подлежащих из внутренних двустиший входят в подчиненные предложения. Независимые подлежащие начинают строку ($_1$ *Yadwigha* dans un beau rêve; $_7$ *Les fauves serpents*) в противо-

положность неначальной позиции подлежащих подчиненных предложений ($_4$ Dont jouait *un charmeur;* $_5$ Pendant que *la lune*). Подлежащие женского рода появляются в нечетных двустишиях, а мужского рода – в четных. Тем самым в обоих четверостишиях первое подлежащее женского рода, а второе мужского: $_1$ Yadwigha – $_4$ charmeur; $_5$ lune – $_7$ serpents; поэтому начальные двустишия (первое четверостишие), имеющие в качестве подлежащего главного предложения имя женского рода (Yadwigha) при мужском роде подлежащего в придаточном предложении (charmeur), диаметрально противоположны конечным двустишиям (второму четверостишию), где подлежащее в главном предложении – serpents – мужского рода, а в придаточном – lune – женского. Личность (то есть обозначение человеческого существа) отличает подлежащее начальных двустиший ($_1$ Yadwigha, $_4$ charmeur) от неличных подлежащих конечных двустиший ($_5$ lune, $_7$ serpents).

Эти факты можно представить таблицей, где курсив обозначает положение четырех подлежащих в структуре восьмистишия, а прямым шрифтом отмечены их грамматические свойства:



Оказывается, это распределение четырех грамматических подлежащих соответствует относительному расположению их референтов на холсте Руссо (см. илл.):



Расположение фигур на картине (передний vs. задний план) передано в стихах размещением подлежащих: фигурам, находящимся на переднем плане, соответствуют подлежащие главных предложений в разнесенных, внешних двустишиях, а фигуры заднего плана, смещенные на холсте вверх и укороченные, соотносятся с подлежащими придаточных в соседних внутренних двустишиях. В проницательной статье Тристана Тцара, напечатанной в качестве предисловия к каталогу выставки картин Анри Руссо в галерее Sidney Janis (New York, 1951) и посвященной «роли времени и пространства в его творчестве», отмечена сильно нагруженная смыслом необычность «перспективы в понимании Руссо», и, в особенности, одно знаменательное свойство его великих произведений: последовательность движений расщепляется «на отдельные элементы, поистине срезы (slices) Времени, удерживаемые вместе своего рода арифметической операцией»[9].

В то время как заклинатель и луна обращены к зрителю, фигуры Ядвиги и змеи расположены в профиль и повернуты друг к другу; извивы змеи повторяют линию бедра и ноги женщины, а вертикальные стрелы зеленых трав указывают снизу на бедро Ядвиги и на верхний извив рептилии. На самом деле эта яркая и тонкая змея выделяется на фоне другой, более толстой, черной и едва различимой змеи*, ее цвет вторит цвету кожи заклинателя, в то время как первая змея по цвету соответствует полоске на его пестрой набедренной повязке. Голубые и лиловые цветы под-

* То, что автор называет второй змеей, на самом деле – черная спина той единственной змеи, чье светлое брюшко он принимает за более тонкую змею. Поэтому там, где будет говориться о «змеях, рептилиях» и т.д. во множественном числе, мы будем заменять его на единственное. – *Прим. перев.*

нимаются над Ядвигой и змеей. В стихах две параллельные конструкции связывают героиню с рептилией: $_3$ Entendait les sons d'une musette и $_7$ prêtent l'oreille $_8$ Aux airs gais de l'instrument.

В этой связи возникают некоторые заслуживающие внимания вопросы, связанные с грамматическим родом. Двум подлежащим женского рода в стихотворении в картине соответствуют два характерных свойства фигур Ядвиги и луны: это их несходная бледность по сравнению с более глубокими цветами всего остального, в особенности заклинателя и рептилии, и сходная округлость полной луны и женской груди в сравнении с заостренным телом змеи и дудочкой заклинателя. Уподобление полу (sexuisemblance) мужского и женского родов, ощущаемое всяким членом французского языкового сообщества, было с исчерпывающей ясностью рассмотрено Ж. Дамуреттом и Э. Пишоном в первом томе их исторической книги «От слов к мысли: опыт грамматики французского языка»[10]:

Все нарицательные существительные во французском языке принадлежат к мужскому или женскому роду; это не подлежит и не подвергается сомнению. Национальное сознание не мыслит уже именных сущностей вне аналогии с одним из двух полов – настолько, что уподобление полу превращается в универсальный способ классификации сущностей (§ 302)... Оно постоянно присутствует в речи, а значит и в сознании каждого француза (§ 306)... Это разделение – безусловно, не чисто рационального характера, в нем есть что-то эмоциональное... Это уподобление полу проявляется столь явно, что слова женского рода в образной речи могут сравниваться только с женщинами (§ 307)... Распределение, связанное с уподоблением полу – одно из проявлений персонификации вещей (§ 309).

Достойно внимания, что четыре существительных женского рода в стихотворении Руссо привязаны к его четырем нечетным строкам. Они открывают строку, выступая в функции грамматического подлежащего в нечетных двустишиях, и ими строка кончается, когда они служат обстоятельствам в четных двустишиях.

Обязательность ассоциации женского рода с нечетными, именно «женскими» строками, требует объяснения. Тенденция различать формы женского и мужского рода с помощью закрытого/открытого конца слова[11] рождает связь закрытости/открытости конечного слога строки и женским/мужским родом; также и сам термин «женская рифма», популярный даже в французских школьных учебниках, мог способствовать распределению существительных женского рода по этим строкам.

В стихах Руссо распределение родов подчиняется принципу диссимиляции. Ближайшее дополнение глагола имеет род, противоположный роду подлежащего данного элементарного предложения (clause), а если есть еще один управляемый член предложения, то, будь он наречным или отыменным, он сохраняет род подлежащего; таким образом роль рода в стихотворении становится особенно подчеркнутой: $_1$ Yadwigha (f) ... $_3$ entendait les sons (m.) d'une musette (f.); $_4$ Dont (относится к musette (f.)) jouait un charmeur (m.); $_5$ la lune (f.) reflète $_6$ ... les arbres (m.); $_7$ Les fauves serpents (m.) prêtent l'oreille (f.) $_8$ Aux airs gais (m.).

Передний план картины и стихотворения Руссо принадлежит Ядвиге и змее; хочется вспомнить «Еву», несколько более раннюю его картину, с потрясающим дуэтом двух профилей – обнаженной женщины

и змея[12]. Эта иерархия действующих лиц осталась, однако, незамеченной критиками. Так, Аполлинер в своей хвалебной речи 18 марта 1910 г. «De ce tableau se dégage de la beauté»*[13] отметил обнаженную женщину на софе, тропическую растительность с обезьянами и райскими птицами вокруг нее, льва, львицу и играющего на дудочке негра – «personnage de mystère»**; змея и луна упомянуты не были. Жан Буре[14], обсуждая композиционное построение картины, также ограничивается флейтистом, тигром (?), птицей и полулежащей женщиной. Эти комментаторы останавливаются на левой, более крупной части картины, не переходя к меньшей ее правой части, которая составляет тему второго четверостишия. Начинается осмотр картины, естественно, с левой ее части: «эта женщина, лежащая на диване», грезящая, что она перенесена «в этот лес, где она слышит звуки инструмента заклинателя» – по собственному авторскому объяснению картины[15]. От Ядвиги и таинственного заклинателя внимание сдвигается на вторую часть диптиха, отделенную от первой его части голубым цветком на длинном стебле – который повторяет похожий цветок слева от героини. Нарративная упорядоченность, последовательность осмысления и когнитивного синтеза картины[16] находят изысканно-точное соответствие в переходе от первого четверостишия с его двумя параллельными формами имперфекта – present preterit в терминологии Л. Теньера[17] – ($_3$ entandAIT – $_4$jouAIT) к двум рифмующимся формам настоящего времени во втором четверостишии ($_5$ reflÈTE – $_1$ prÊTEnt), а также в замене простыми определенными артиклями ($_5$ la lune, 6 les fleuves, les arbres, $_7$ les serpents, l'oreille, $_8$ aux airs, l'instrument) неопределенных артиклей, доминирующих с одним-единственным исключением, $_3$ les sons, в предыдущем четверостишии ($_1$ un rêve, $_3$ une musette, $_4$ un charmeur).

В стихотворной композиции Руссо, как и в изобразительной, драматическое действие передано четырьмя подлежащими стихотворения – соответственно, их зрительными прообразами на холсте. Как было в общих чертах показано выше, они все объединены тремя бинарными оппозициями, отчетливо выраженными поэтом-художником и трансформирующими эту необычайную четверку в шесть противопоставленных пар, которые определяют и разнообразят словесный и графический сюжет. В «Подписи» каждое из четырех подлежащих наделено еще одним, дополнительным категориальным признаком, противопоставляющим его остальным трем: Yadwigha – единственное имя собственное в стихотворении; un charmeur является единственным нарицательным названием лица (personal appellative); les serpents – единственное одушевленное существительное во множественном числе; и, наконец, одна la lune неодушевленная из четырех действующих лиц. Это разнообразие сопровождается разницей артиклей – за нулевым артиклем, маркирующим имя собственное, и неопределенным артиклем un следуют формы определенного артикля: les для множественного числа, la для женского рода.

Многоликая игра согласованных сходств и расхождений – основа и источник жизни словесного и живописного «Сна» во всех его гранях: тишина лунной ночи, нарушаемая мелодией смуглого мага; чары лунного света и музыкальных заклинаний; лунные грезы женщины; двое слуша-

* Эта картина источает красоту (*франц.*).
** Мистического персонажа (*франц.*)

телей волшебных напевов — женщина и змей, чуждые и в то же время влекущие друг друга; змей как древний соблазнитель женщины и извечная цель заклинателя и, с другой стороны, максимальный контраст и таинственное сродство между странно-бледной Ядвигой на своем старомодном диване и доброжелательным тропическим флейтистом посреди его девственного леса; и, сверх всего этого, равно экзотический и привлекательный в глазах обитателей дома № 2-бис по улице Перрель, отсвет африканского мага и польской колдуньи с ее замысловатым именем.

Что касается льва, сопровождаемого львицей и не попавшего в стихи, на картине он относится к треугольнику флейтиста и, по наблюдению Буре[18], составляет его «вершину», направленную вниз. Это изображение анфас кажется копией расположенного над ним заклинателя, так же как яркая, вполоборота к зрителю птица над Ядвигой выглядит как ее копия. Однако в иконографическом сопоставлении холста и стихотворения Руссо наше внимание было сосредоточено на их общем знаменателе, легко извлекаемом, несмотря на различия в реквизите: в стихах — реки, в которых отражаются деревья, на картине — зоологическое изобилие.

Как и в «Дитя-Горе» Блейка, в восьмистишии Руссо сцепление внутри отчетливо разделенных двустиший обеспечивается сильными фонологическими связями между четными и следующими за ними нечетными строками: /$_2$ setã tãdɔrmi dusmãt $_3$ ãtãdɛ/;/$_5$ pãsã $_5$ pãdã/. Сверх того, последние два двустишия скреплены осязаемой звуковой текстурой: $_6$ les FLeuVes — $_7$ Les FauVes (с двумя соотносительными округленными гласными); $_6$ SuR.. leS aRBRes — $_1$ SeRPents PRêtent (здесь фонема /R/ чередуется со свистящими фрикативными и губными смычными звуками).

В заключение мне хочется процитировать Вратислава Эффенбергера, чешского исследователя творчества Анри Руссо: работу художника он определяет как «знак растущего симбиоза живописи и поэзии»[19]. Сходная оценка, данная Каролой Гледион-Велкер Паулю Клее[20] — в нем «поэт тесно переплетается с художником» — заставляет нас обратиться к стихотворному наследию Клее.

III. ВОСЬМИСТИШИЕ ПАУЛЯ КЛЕЕ

Sprache ohne Vernunft... Hat die Inspiration Augen oder schlafwandelt sie?
Das Kunstwerk als Akt: Eine Teilung der Zehen in drei Teile: 1 + 3 + 1*.

Из дневников Клее 1901 г. (№№ 183, 310).

Свое стихотворение о зверях, богах и людях (1903) художник записал, как и обычно, без деления на строки; тем не менее в нем просматривается четкое ритмическое членение на восемь стихов по два полустишия каждый. Второе полустишие первого и третьего стихов несет три

* Речь без смысла... Вдохновение — зряче или оно — сомнамбула? Произведение искусства как действие: Деление дольки на три части: 1 + 3 + 1 (*нем.*)

сильных словесных ударения, все остальные полустишия – по два. На самом деле автор сам разделяет здесь стихи при помощи интервалов, особенно в тех случаях, когда на границе стихов нет знака препинания[21]:

$_1$ Zwei Bérge gíbt es / auf denen es héll ist und klár,
$_2$ den Bérg der Tíere / und den Bérg der Götter.
$_3$ Dazwíschen aber líegt / das dämmerige Tál der Ménschen.
$_4$ Wenn éiner éinmal / nach óben síeht,
$_5$ erfásst ihn áhnend /eine únstillbare Séhnsucht,
$_6$ íhn, der wéiss, / dass ér nicht wéiss
$_7$ nach íhnen die nicht wíssen, / dass síe nicht wíssen
$_8$ únd nach íhnen, / die wíssen dass sie wíssen.

[Есть две горы, на которых светло и ясно,
Гора зверей и гора богов.
Но между ними лежит сумеречная долина людей.
Когда кто-нибудь взглянет вверх,
Его охватывает вещая неутолимая тоска,
Его, который знает, что он не знает,
По тем, кто не знает, что они не знают,
И по тем, кто знает, что они знают.]

Пунктуация Клее в автографе этих стихов обнаруживает значимую разницу ритмического членения синтаксической конструкции в последних двух строках: $_7$ nach ihnen die nicht wissen, dass sie nicht wissen и с другой стороны, $_8$ und nach ihnen, die wissen dass sie wissen. Запятая показывает различное место раздела этих двух строк на полустишия; тем самым прочтение únd nach ihnen, / die wíssen dass sie wíssen с эмфатическим ударением на антитетическом союзе представляется единственно верным.

В записях этого стихотворения, принятых Ф. Клее для издания дневников[22] и стихов[23] отца, авторская пунктуация, к сожалению, приведена в соответствие с нормами правописания. В первой из этих двух публикаций восьмистишие напечатано в прозаической форме, в то время как во второй оно искусственно разбито на двенадцать строк – а именно, некоторые полустишия выделены в отдельные строки, и, более того, начальная проклитика второго полустишия приписывается к концу первого, например:

Dazwischen aber liegt das
dämmerige Tal der Menschen.

За исключением торжественного, амфибрахического второго полустишия первой строки – auf dénen es héll ist und klár – в стихотворении используется двудольный, в основном ямбический ритм. Первое полустишие, двустопное в шести и трехстопное в двух строках, теряет начальное слабое место в двух случаях: $_6$ íhn, der wéiss; $_8$ únd nach íhnen. Второе полустишие, состоящее из двух, трех или четырех двудольных стоп, начинается со слабого места после мужской цезуры (строки 3 и 6), в то время как после женской цезуры оно начинается либо с икта, тем самым сохраняя метрическое единство всей строки ($_2$ den Bérg der Tíere / und den Bérg der Götter; $_5$ erfásst ihn áhnend / eine únstillbare Séhnsucht), либо все же со слабого места, создавая тем самым свой собственный автоном-

ный ямбический рисунок ($_4$ Wenn éiner éinmal / nach óben síeht; ср. строки 7 и 8).

Три существительных в родительном падеже множественного числа, единственные одушевленные существительные в стихотворении – $_2$ der Tiere, der Götter, $_3$ der Menschen – указывают на тройку его героев. Принцип тернарности, отчасти связанный с этой тематической трихотомией, а отчасти автономный, пронизывает все восьмистишие. Оно состоит из трех предложений (1–2; 3; 4–8), в которых заключено три независимых элементарных предложения с тремя финитными глаголами: $_1$ gibt, $_3$ liegt, $_5$ erfasst; эти три глагола помещены перед подлежащими соответствующих предложений, в отличие от сказуемых придаточных предложений. За существительным в винительном падеже множественного числа $_1$ Berge следует сдвоенное приложение $_2$ Berg... Berg, а за относительным местоимением $_1$ denen – родственные ему артикли $_2$ den... den. Начинается стихотворение с трех единиц среднего рода с тремя финитными предикатами – $_1$ gibt es, es hell ist, $_3$ liegt das. Места обитания всех трех героев – $_2$ Berg der Tiere, Berg der Götter, и $_3$ Tal der Menschen – ассоциированы с тремя прилагательными – $_1$ hell, klar, $_3$ dämmerige, и контрастирующие образы, завершившие первые два предложения, еще подчеркнуты парономастической конструкцией: $_2$ Berg der Götter (erg-erg); 3 dämmerige ... der Menschen (dem.r-derm). Третье предложение также все пропитано тройными повторами: $_4$ einer, einmal, $_5$ eine; $_4$ nach, $_7$ nach, $_8$ nach; $_6$ ihn, der wiess, dass er nicht weiss – $_7$ ihnen die nicht wissen, dass sie nicht wissen – $_8$ ihnen, die wissen dass sie wissen, где отрицания nicht заботливо распределены между шестой и седьмой строками. Троекратное повторение союза $_{7,2,8}$ und связано со следующими соотношениями между первым и последним предложениями: имя в винительном падеже $_1$ Berge, за которым следуют еще два плеонастических приложения в том же падеже, соединенных через und, находит свою параллель в местоимении $_5$ ihn с его плеонастическим приложением $_6$ ihn – оба в винительном падеже – и с последующими местоимениями в дательном падеже $_7$ nach ihnen... $_8$ und nach ihnen.

Чисто метафорическая, пространственная конструкция библейского чекана лежит в основе всего стихотворения:

Долина – единственное обиталище неразрешимой антиномии между двумя противоположностями: знания о своем собственном незнании; возможно, тут содержится и аллюзия к столь же антиномичной фигуре, полученной обращением данной – к трагическому незнанию о своем собственном знании.

Тематическое тройственное членение восьмистишия накладывает симметричную структуру на его синтаксическое деление на три неравные предложения из двух, одной и пяти строк. Первые три строки стихотворения описывают постоянный квазиматериальный статус героев; внешнее, начальное двустишие (строки 1 и 2) посвящены зверям и богам, в то время как третья строка относится к людям. Соответственно последние три строчки характеризуют постоянный ментальный статус героев, при этом внешнее, последнее двустишие (строки 7–8) рассматривает зверей и богов, а третья строчка от конца (6) посвящена людям. Центральная часть (строки 4–5) может быть охарактеризована как динамическая; она касается активных процессов, которые происходят – опять же, постоянно – в «сумрачной долине людей». Каждая из этих трех частей отмечена односложным словом под ударением в конце своей первой строки (klar, sieht и weiss), в то время как остальные пять строк стихотворения оканчиваются двусложными словами с ударением на первом слоге (парокситон).

Поскольку двустрочная центральная часть (4, 5) вместе с двумя смежными строками (3, 6) сосредоточена на людях, все четыре внутренние строки в определенном отношении могут рассматриваться как целое, противопоставленное обступающей его теме двух внешних двустиший. В пограничных строках (3 и 6) первое полустишие завершается ударным односложным словом (две параллельные глагольные формы $_3$ liegt, $_6$ weiss), в то время как две па́ры строк, окружающих пограничные строки, имеют женскую цезуру.

По грамматической форме строки третья и шестая занимают очевидно промежуточное положение; каждая из них в основе своей сродни смежному с ней внешнему двустишию, но в то же время они разделяют определенные формальные свойства с двумя внутренними строка́ми.

Этот центральный дистих, составляющий наиболее драматическую часть стихотворения, наделен процессуальными глаголами ($_4$ nach oben sieht, $_5$ erfasst), в противоположность глаголам состояния в (1–3) и verba sciendi в (6–8). Абстрактное существительное Sehnsucht 'тоска' отличается от шести конкретных имен трех предыдущих строк и от полного отсутствия существительных в следующих трех строках. Компоненты слова Sehnsücht родственны первый – глаголу sehnen 'тосковать', второй, через народную этимологию – глаголу suchen 'искать'. Вся строка целиком обнаруживает явно глагольный характер, и, помимо переходного глагола erfasst с прямым объектом ihn, она содержит герундий ahnend и отглагольное прилагательное unstillbare. Временно́е придаточное ($_4$ Wenn...)в сравнении с относительными придаточными в двух других частях стихотворения, еще подчеркивает доминирующее положение глагола в центральных строчках. Глагольно-ориентированный шестистопный стих, завершающий центральное двустишие – $_5$ erfasst ihn ahnend / eine unstillbare Sehnsucht – особенно ярко контрастирует с чисто именным конечным пятистопием первого двустишия – $_2$ den Berg der Tiere / und den Berg der Götter; эти два стиха – единственные чисто ямбические с женским завершением в обоих

полустишиях. Неопределенный триплет $_4$ einer-einmal – $_5$ eine противопоставлен двум цепочкам «определенности»: $_1$denen-$_2$den-der-den-der-$_3$dazwischen-das-der (плюс аллитерирующее dämmerige) в первой части и $_6$der-dass-$_7$die-dass-$_8$die-dass в конечном трехстишии. Вокалический натиск трижды повторенного ein усиливается аналогичным началом окружающих слов $_4$einer einmal... oben... $_5$erfasst ihn ahnend eine unstillbare, в то время как последние слова этого двустишия дают тройную аллитерацию шипящих фрикативных: $_4$sieht -Sehnsucht.

С предшествующей переходной строкой центральное двустишие делит единственные именные подлежащие и единственные эпитеты восьмистишия; кстати, эти два четырехсложных определения в необычных четырехстопных полустишиях ($_3$dämmerige и $_5$unstillbare) – самые длинные слова в целом тексте. Указанные единственные существительные в именительном падеже вместе с их определениями-прилагательными относятся косвенным образом к людям и противопоставлены трем существительным в винительном падеже из начального двустишия, указывающим на зверей и богов. Более того, грамматический род противопоставляет промежуточное $_3$Tal, единственное существительное среднего рода, и в особенности аффективное $_5$Sehnsucht – единственное существительное женского рода – пяти именам мужского рода из начального двустишия, как бы подтверждая этой разницей уникальность человеческого местопребывания и забот. В целом, оппозиции противоположного и противоречивого гораздо более типичны для грамматического строения стихов Клее, чем числовые соотношения частей.

С последующей переходной строкой центральное двустишие делит уникальные формы местоимений единственного числа мужского рода ($_4$einer; $_5$ihn; $_6$ihn, der, er) и полное отсутствие множественного числа, в отличие от многочисленных именных, местоименных и глагольных форм множественного числа в остальных строках.

Это исключительное одиночество, с графической четкостью изображенное в кульминации стихотворения Клее, находит близкую по духу преамбулу в непосредственно предшествующих строках его дневника (№ 538): «... полностью рассчитывать лишь на себя самого, подготовиться к величайшему одиночеству. Антипатия к продолжению рода (этическая сверхщепетильность»).

Три заключительных стиха, построенные строго только из относительных конструкций и относящиеся строго только к ментальному миру, дающие три разновидности двойного гипотаксиса и состоящие из девяти местоимений, шести форм глагола *знать* (три раза с отрицанием nicht и три раза без него) и шести предлогов и союзов – кладут конец метафорическому хитросплетению двух предыдущих частей с их традиционной образностью неодушевленных существительных и глаголов. Читателю приходится перейти от пространственных картин к жестким интеллектуальным абстракциям.

В соответствии с тоской по обитателям гор, auf denen es hell ist und klar, выраженной в заключительном двустишии, или, скорее даже, в соответствии с заключительным стремлением на высоты абстрактного размышления, семь полных ударений двух последних стихов падают на высокую диффузную гласную /i/ – $_7$nach ihnen die nicht wissen, dass sie nicht wissen $_8$und nach ihnen, die wissen dass sie wissen. Также и в трех строках начальной части именно /i/ несет последнее ударение первого полу-

стишия. Из 34 сильных ударений восьмистишия 23 падают на передние (т.е. высокие) гласные, а среди них 13 приходится на /i/. Четыре дифтонга /ai/ с их высоким завершением в свою очередь укрепляют «яркий» оттенок стихотворения Клее, которое в целом явно избегает задних огубленных гласных в ударной позиции, допуская в нее всего лишь два /u/ и одно /o/.

Поразительное единство ослепительной прозрачности и мастерской простоты с многообразием сложности дает Клее-художнику и Клее-поэту возможность развернуть на клочке холста или в нескольких строчках блокнота гармонический строй на редкость разнообразных приемов. Прилагаемая таблица сводит воедино параллельные, бинарные и тернарные элементы того монтажа содержания и грамматических средств, который придает глубину и монументальность стихотворной миниатюре художника и одновременно служит примером своеобразия художественной диалектики Клее, с его тонким чувством корреляции динамического и статического, светлого и глубокого, интенсивного и экстенсивного, грамматических и геометрических понятий и, наконец, правила и его нарушения; все это нашло отражение в дневнике художника за 1908 г. (№ 832):

Действие должно быть исключительным, а не правилом. Действие аористично, оно должно отличаться от состояния. Если я хочу действовать светом, состояние должно составлять темную основу. Хочу ли я действовать глубоко, это предполагает светлое состояние. Эффект действия растет при большой интенсивности и малом охвате, но от меньшей интенсивности и большего охвата состояния... Однако из промежуточного типа состояния возможно двойное действие, обращенное и на свет, и на глубину.

<table>
<tr><td>Первое предложение</td><td colspan="3">Звери и боги</td><td>1. Начальное
2. двустишие</td><td rowspan="2">I
Овеществленный статус</td><td rowspan="3">Образность</td></tr>
<tr><td>Второе предложение</td><td rowspan="3">Люди</td><td></td><td rowspan="2">рок</td><td>3.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Третье предложение: люди в отношении к зверям и богам</td><td rowspan="2">изоляция</td><td>4. Центральное двустишие
5.
6.</td><td>II
Движение</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td rowspan="2">Внутренний статус</td><td rowspan="2">Абстракция</td></tr>
<tr><td colspan="3">Звери и боги</td><td>7. Конечное
8. двустишие</td></tr>
</table>

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: «The Poetry and Prose of William Blake», ed. by D. V. Erdman. New York, 1965, p. 719–721.

[2] J. Bronowski. William Blake and the Age of Revolution. New York, 1965, p. 161.

[3] Ibid., p. 139.

[4] Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. – В сб.: «Семиотика». М., «Радуга», 1983, с. 472.

[5] См.: Northrop Frye. Fearful Symmetry: A Study of William Blake. New York, 1965, p. 105.

[6] См.: Guillaume Apollinaire. Le Douanier. – In: «Les Soirées de Paris», III, № 20, 15 января 1913 г. (на самом деле 1914 г.), p. 56.

[7] Ibid., p. 11, 65.

[8] См.: Dora Vallier. Tout l'œuvre peint de Henri Rousseau. Paris, 1970, p. 10.

[9] Ср.: T. Tzara. Le Rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre du Douanier Rousseau. – «Art de France», II, 1962.

[10] J. Damourette, E. Pichon. Des mots à la Pensée. Essai de Grammaire de la Langue Française. Paris, 1911–1927, ch. 4.

[11] Ср.: Damourette, Pichon, op. cit., 272.

[12] См.: Dora Vallier, op. cit., pl. XXV.

[13] См.: Guillaume Apollinaire. Chroniques d'art. Paris, 1960, p. 76.

[14] Jean Bouret. Henri Rousseau. Neuchatel, 1961, p. 50.

[15] См.: Apollinaire. Le Douanier..., p. 57.

[16] Ср.: А. Р. Лурия. Высшие корковые функции человека и их нарушения при локальных поражениях мозга. М., 1962.

[17] L. Tesnière. Éléments de syntaxe structurale. Paris, 1966.

[18] J. Bouret, op. cit., p. 50.

[19] V. Effenberger. Henri Rousseau. Prague, 1963.

[20] C. Giedion-Welcker. Anthologie der Abseitigen. Bern, 1946.

[21] См. воспроизведение автографа в: Gedichte von Paul Klee. Zürich, 1960, p. 56; книга издана сыном художника Феликсом Клее.

[22] Tagebücher von Paul Klee 1898–1918. Köln, 1957, № 539.

[23] Gedichte von Paul Klee, p. 56.

ВЗГЛЯД НА «ВИД» ГЁЛЬДЕРЛИНА

Все проникнуто всем.
Гёльдерлин

I. ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ, ЗАГЛАВИЕ, ПОДПИСЬ

Стихотворение Гёльдерлина «Die Aussicht» («Вид наружу», «Перспектива») – автограф которого факсимильно воспроизводится в берлинском издании (VI, 1923, после с. 50) – может считаться его последним сочинением. Поэт умер 7 июня 1843 г. Датированное в разных изданиях маем-июнем 1843 г., стихотворение это, по свидетельству племянника поэта Фритца Бройнлина, во всяком случае, входит в круг позднейших. Впервые оно опубликовано через 80 лет после смерти Гёльдерлина.

То же название, но без артикля, Гёльдерлин дал еще двум стихотворениям. Первое «Aussicht» (Wenn Menschen [!] frohlich sind...) (H 281) написано около 1830 г., второе «Aussicht» (Der Off'ne Tag ist Menschen hell...) (H 287), уже с подписью Скарданелли, относится к концу 30-х годов. Ближайшим поводом к выбору этого названия, с его богатой пространственной и временной многозначностью, была особенная привязанность больного поэта к виду из эркерного окна его тюбингенского дома, о которой постоянно говорят в воспоминаниях и записках посетители.

Внизу справа рукопись подписана: «С нижайшим почтением. Скарданелли». Согласно Штутгартскому изданию, Гёльдерлин стал подписывать свои стихи именем *Скарданелли* приблизительно с 1837–1838 г. (H VII/3, № 529, с. 139). Употребление формул почтительности вроде приведенной (а также «Ваше сиятельство», «Ваше святейшество» и под.) засвидетельствовано значительно раньше (Вайблингер, H VII/3, № 470, с. 11). Среди других вымышленных имен Гёльдерлина (*Скаривари, Сальватор Роза* и др.) только Скарданелли стало его подписью. Издания комментируют это имя как «темное» (H VII/3, № 608, с. 304). Возможно, две явные отсылки помогут прояснить его. Если в именах Hölderlin и Scardanelli убрать первые гласные с предшествующими согласными, окажется, что восьмибуквенный ряд – rdanelli повторяет все семь букв последовательности – lderlin в измененном порядке:

1	2	3	4	5	6	7			4	2	–	7	3	1	5	6
l	d	e	r	l	i	n			r	d	a	n	e	l	l	i

Отбрасывание начальных букв – известный прием зашифровки имени. Кроме того, Скарданелли, по-видимому, отталкивается еще от одной модели, а именно от известного мольеровского героя Сганареля (Sganarelle), девять букв имени которого, без конечного непроизносимого

R. J a k o b s o n, Grete L ü b b e - G r o t h u e s. Ein Blick auf «Die Aussicht» von Hölderlin. – In: R. J a k o b s o n. Hölderlin. Klee. Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976, S. 27–96. Статья публикуется с сокращениями.

-e, повторены в Scardanelli (с единственным замещением слабого g сильным k/c):

1	2	3	4	5	6	7	8	9		1	2	3	6	–	5	4	7	8	9
s	g	a	n	a	r	e	l	l		s	c	a	r		d	a	n	e	l	l

Недостающие в Sganarelle буквы d и i – общие для имен Hölderlin и Scardanelli. Принятый больным Гёльдерлином ритуал светски-придворной, преимущественно французской речи и формул почтительности явно напоминает сценическое поведение Сганареля, пересыпающего речь подобными оборотами и жестами услужливости.

Склонность Гёльдерлина к анаграмматической шифровке имени обнаруживается уже в «Гиперионе». Гиперион, как известно, – маска поэта. Мифологическое Hyperion (H...er.n) и наследственное Hölderlin (H...er.in) не случайно совпадают в своей графической основе; ср. такие усиливающие звуковую игру формулы, как «holder Stern» (holder...n – Hölderlin) или «Dein Namensbruder, der *herrliche*» (herli... – H...erli). Заметим, кстати, что и в «Die Aussicht» встречается любимый Гёльдерлином прием тройной аллитерации на h (IV_1 Vollkomen*h*eit,/des *H*immels *H*öhe). Эта аллитерация, вместе с тройным назальным окончанием в последней строке (IV_2 De*n* Menche*n* da*nn*), возможно, – легкий намек на спрятанное имя: *Hö*he g*l*änzet *den*... (Hö-l-de-n).

Стихи Гёльдерлина последних пяти лет почти без исключения подписаны *Скарданелли*; слева от подписи авторской рукой помечена фантастическая дата (3 марта 1648; 24 апреля 1849 и под.) Датировка обнаруживает некоторые устойчивые числовые привязанности Гёльдерлина. Датой 24 марта 1748 помечено четыре стихотворения – все, написанные незадолго до смерти: «Die Aussicht» (H 312, 926), «Der Zeitgeist» (H 310, 925), «Der Frühling» (H 307, 923) и «Griechenland» (H 306, 922).

II. Стих

Гёльдерлин обращал особое внимание на связь и внутреннее строение стиха. По свидетельству И. Г. Фишера, который застал в апреле 1843 г. больного поэта за работой, «он стоял у конторки... и писал, отбивая пальцами левой руки метр и в конце каждой строки кивая головой и удовлетворенно произнося «*Хм*» (H VII/3, № 608, с. 295).

Ямбическое восьмистишие «Die Aussicht» распадается на два четверостишия; каждая строфа – на два двустишия. Каждый стих разбит цезурой на два полустишия; цезура отделяет в каждом стихе последние 7 слогов* [см. с. 367].

Четверостишия Гёльдерлин разделяет точкой; каждое из них составляет сложное предложение. Их построение параллельно: два паратактически связанных придаточных предшествуют двум, также сопоставленным, главным предложениям. Придаточные размещены в первых двустишиях

* Полустишия в дальнейшем называются «восходящим» (Вос.) и «нисходящим» (Нис.). Двустишия пронумерованы римскими цифрами, входящие в них стихи – арабскими, так что первая и последняя строка стихотворения будут соответственно помечены – I_1 и IV_2. Цезура отмечается одной косой чертой, стихораздел – двумя. – *Прим. перев.*

каждой строфы; они уподоблены не только синтаксически (порядком слов в восходящих полустишиях), но и фонетически. Звуковое сходство по вертикали дополняется созвучием в нисходящих полустишиях каждой из первых строк строфы.

I_1 Wenn in die Ferne x/xxx *w*oh*n*end
$_2$ Wo in die Ferne x/
III_1 Daß die xx/xx *das*
$_2$ Daß die xx

Вторые (или четные) двустишия строф состоят из двух бессоюзно сочиненных главных предложений, также подобных друг другу фонетически и синтаксически:

II_1 *Ist auch* dal*ei* / *des* So*mmers*
$_2$ *D*er xxx
IV_1 *Ist aus* Vollkommenh*ei*t / *des* Hi*mmels*
$_2$ *D*en xxx

Строение второй строфы по сравнению с первой ослаблено: здесь второе предложение каждого двустишия распадается в свою очередь на два, связанных 1) обстоятельственной связью, между восходящим и нисходящим полустишиями в первой паре строк:

III_2 daß die verweilt, / sie schnell vorübergleiten //

и 2) сравнительной, отделяющей нисходящие полустишия обеих строк второй пары:

IV_1 / xxx Höhe glänzet //
$_2$ / Wie xx Blüth' umkränzet. //.

К этому нужно добавить синтаксическое разделение полустиший тремя запятыми и анжамбман в последнем двустишии. – О значении пунктуации для Гёльдерлина ср. рассказ В. Вайблингера о том, как, с огромным воодушевлением читая ему «Гипериона», поэт неожиданно прерывался: «Внимание, милостивый государь, запятая!» (H VII/3, № 499, с. 66).

В трех строках стихотворения восходящее полустишие состоит из шести, в пяти остальных – их четырех слогов: таким образом, в восьми ямбических строках с женскими окончаниями три «шестистопных» длинных и пять «пятистопных» коротких стихов (характерная версификация всех позднейших стихов Гёльдерлина).

Обе строфы кончаются коротким стихом. В обеих начальные двустишия равносложны: это две длинные строки в первой строфе (I_{1-2}) и две короткие во второй (III_{1-2}). Переход от первого двустишия к третьему стиху строфы отмечен переменой длины строки: от длинной к короткой в первом случае, от короткой к длинной – во втором. Только последние строки двух строф имеют равную длину, тогда как три предыдущих сопоставлены в антисимметрическом отношении: две длинные (I_{1-2}), за которыми следует короткая (II_1), и две короткие (III_{1-2}), за которыми следует длинная (IV_1) строка (т.е. А-А-В В-В-А).

I_1 Wenn in die Ferne geht / der Menschen wohnend Leben, //
$_2$ Wo in die Ferne sich / erglänzt die Zeit der Reben , //
II_1 Ist auch dabei / des Sommers leer Gefilde //
$_2$ Der Wald erscheint / mit seinem dunklen Bilde.//
III_1 Daß die Natur / ergänzt das Bild der Zeiten, //
$_2$ Daß die verweilt / sie schnell vorübergleiten, //
IV_1 Ist aus Vollkommenheit, / des Himmels Höhe glänzet //
$_2$ Den Menschen dann, / wie Bäume Blüth' umkränzet. //

[I_1 Когда в даль идет / человека бытующая жизнь //
$_2$ Где в дали / сверкает время лозы //
II_1 И (при этом) / лета пустая нива //
$_2$ Лес является / со своим темным образом //
III_1 То, что природа / восполняет образ времен //
$_2$ То, что она пребывает / они (же) скользят мимо //
IV_1 (Это) Из совершенства / неба высота блистает //
2 Человека тогда / как цветенье увенчивает деревья //].

Заключительные короткие строки каждой строфы отличаются от прочих сильным акцентом на существительном, открывающем строку (II_2 Der Wald и IV_2 Den Menschen), и двумя ударными монофтонгами *á*, не имеющими соответствий в других строках (II_2 Wáld – IV_2 dánn).

Каждое двустишие связано смежной рифмой; не только звуковой состав, но и грамматическое строение этих рифм показывают, с одной стороны, дифференциацию двустиший внутри строфы, с другой – параллелизм строф. Так, рифмующие $II_{1\text{-}2}$ Gefilde (Nom.) – Bilde (Dat.) морфологически различаются только падежом, тогда как первая рифма строфы $I_{1\text{-}2}$ Leben – der Reben сопоставляет слова, различающиеся падежом (Nom. – Gen.), числом (Sg. – Plur.) и родом (Neut. – Fem.). Еще острее подобное сопоставление во второй строфе. Ее вторая рифма связывает идентичные глагольные формы (glänzet-umkränzet), тогда как первая – глагол и существительное (der Zeiten – vorübergleiten). Кроме того, взаимосогласованность двустиший, одинаково расположенных внутри своих строф, подчеркнута рифмовкой, в особенности – окончаниями на -en всех четырех рифм нечетных двустиший (Leben – Reben – Zeiten – vorübergleiten) и противопоставлением чистого и префицированного корня в четных (II_1 Gefilde – $_2$ Bilde – и в зеркальном порядке IV_1 glänzet – $_2$ umkränzet). Все четыре рифменных пары построены на гласных переднего ряда, причем краткие гласные четных двустиший противопоставлены долгим и дифтонгам нечетных. Кроме противопоставления четных (II, IV) и нечетных (I, III), явственна дифференциация крайних и внутренних двустиший: смена опорных плавных перед ударным гласным – общая черта рифм крайних двустиший (I_1 Leben – $_2$ Reben и IV_1 glänzet – $_2$ umkränzet).

Замечательная точность, с какой Гёльдерлин оперирует безударными слогами восходящих и нисходящих полустиший, говорит о его повышенной чуткости к художественной ценности строки внутри двустишия, двустишия внутри строфы, строфы относительно восьмистрочного целого. Если различать среди безударных слогов предударные и заударные, то подробное сопоставление безударных позиций в идентичных строках двух строф обнаружит сложные конфигурации их заполнения грамма-

тически различающимися слогами: четные и нечетные строки, четные и нечетные двустишия в этом отношении контрастируют между собой; и наоборот, четные сегменты стихотворения уподобляются четным, а нечетные – нечетным.

III. ЧАСТИ РЕЧИ

ГЛАГОЛЫ

Все десять глаголов «Die Aussicht» стоят в третьем лице настоящего времени и все десять расположены на обязательных границах: пять – на границе стиха, и пять – возле цезуры. Пять входят в восходящие полустишия и пять – в нисходящие. Пять – в четные двустишия и пять – в нечетные. Первая строфа содержит четыре глагола – по одному на строку, вторая – шесть. Второе четверостишие отличается не только возросшим числом глаголов: среди них – два переходных; появлялись впервые в заключительных строках (III_1 ergänzt das Bild, IV_2 Bäume... umkränzet); они противопоставлены всем остальным непереходным глаголам стихотворения (которых по 4 на строфу). Следующая таблица показывает распределение глаголов:

I_1		geht		
2			erglänzt	
II_1	Ist			
2		erscheint		
III_1			ergänzt	
2		verweilt		vorübergleiten
IV_1	Ist			glänzet
2				umkränzet

Гёльдерлин, высоко ценивший инверсию в поэтических периодах (см. H IV, 233), размещает глаголы в действенном, взаимосвязанно выстроенном порядке. Этот порядок обеспечивается прежде всего путем особого синтаксического построения, с его паратаксисом и многообразными параллельными конструкциями (см. выше). На фоне общего параллелизма с большей отчетливостью выступают различия, которые образуют восходящую линию глагольности стихотворения: особенно резко она поднимается в трех последних строках, где глаголы включаются в рифму.

Каждое четное двустишие открывается глаголом существования, и им заполняет первый ударный слог (II_1 и IV_1 Ist). Восемь остальных глаголов, разграничивая полустишия или стихи, создают чудесное сплетение – от первого восходящего до последнего нисходящего полустишия – разнообразных морфологических и парономастических связей, обнаруживая движущий принцип нашего стихотворения, отвечающий определению лирики у Гёльдерлина: «Это развивающаяся метафора чувства» («О различии родов поэзии», H IV, 266). «В лирическом стихотворении ударение падает ... на пребывании (Verweilen)» (там же, 267). Так и здесь, в «Die Aussicht», о природе (III_1 die Natur), выражении совершенства (IV_1 Ist aus Vollkommenheit) сказано, что она «пребывает» (III_2 verweilt) в противоположность быстролетящим временам и исчезающей вдали человеческой жизни. Уместно здесь вспомнить учение Гёль-

дерлина: «Там, где смысл – сам по себе цель, там выражение чувственно, свободное развитие – метафорично» («О родах действия поэтического гения», H IV, 244). Высшее напряжение двух «противоречий» «Die Aussicht» находит конкретное словесное выражение, с одной стороны, в «рядоположении» двух, начинающихся на ver- и vor- глаголов одной строки – III_2 verweilt / и vorübergleiten //, – которые противопоставлены не только показателем числа, но и яркой метатезой в корне (-eilt / -leit-). С другой стороны, семантический переход от разделенности к соединению выражается в том, что звуковая группа, прежде распределенная в отдельных словах, сплавляется в словесно-звуковое единство: I_1 in die Ferne (fer-) geht (-t) – III_2 verweilt (fer...t).

Породненные префиксами и стоящие у цезур глаголы I_2/erglänzt и II_2 /erscheint вплетены в своего рода оксюмороны; противопоставление связывает «сверкание» (Erglänzen) с гасящим эффектом пространственной и временной дали; «блеск» («Shein»), внутренняя форма глагола восходящего полустишия (II_2 Der Wald erscheint), сталкивается с диссонирующим «темным образом» (dunklen Bilde) в его нисходящем полустишии. О тесной связи этих глаголов со «светом» можно судить и по другим поздним стихам Гёльдерлина (ср., напр.: «Der Winter», H 296).

Звуковой состав формы I_2 erglänzt находит парономастическое продолжение и внутри своего полустишия, и в дальнейшем окружении. Неотвратимо ускользающий облик блеска, теряющегося в отдалении, II_1 leer Gefilde («пустая нива») перекликается со звуковой тканью предыдущей строки: I_2 die Ferne...erglänzt. «Темный образ» (dunkle Bild) преходящего, завершающий первую строфу, подхватывается во второй и, по философскому выражению поэта (H IV, 251), претворяется в «преходящесть бесконечного»: III_1 die Natur ergänzt das Bild der Zeiten. «Ergänzen ('восполнять') означает здесь, по смыслу корня, 'превращать в целое, полное, единое'. Параллелизм словесных рядов III_1 ergänzt das Bild der Zeiten и I_2 erglänzt die Zeit der Reben, с их почти одинаково звучащими глаголами, переносит die Zeit 'время' из позиции субъекта в генитивный атрибут объекта. И последний глагол III_2 vorübergleiten повторяет их консонантизм: rgl..t.n. Кроме того, глаголы I_2 erglänzt и III_1 ergänzt обладают общим консонантизмом с существительными тех же строк I_2 Zeit и особенно III_1 Zeiten. Глагольная цепь и ее парономастические украшения завершаются этой рифмой. Конец первого стиха второй строфы отдается эхом в звучании ее последней рифмы IV_1 glänzet – $_2$ umkränzet. Глагол второй строки (I_2 erglänzt) вновь, уже без префикса, является в предпоследнем стихе (IV_1 glänzet). Внушающий образ блеска корень этих глаголов (Zeitwörter) пронизывает все стихотворение, которое таким образом отвечает требованию одного из Гомбургских опытов Гёльдерлина – «Становление в преходящести»: «неудержимо смелое деяние», – говорит он, – состоит в том, чтобы «каждый момент в его изготовке и разрешении бесконечно увязать с общим чувством изготовки и разрешения целого и все... проникнет друг в друга, коснется, укоренится – и так из земного пламени (erglänzt die Zeit der Reben) сотворит небесное (des Himmels Höhe glänzet)» (H IV, 284). В теоретическом наследии Гёльдерлина лежит зерно «его поэтики, для которой стиль есть средство выразительности» (Пеллегрини, 327).

Неопределенный артикль ein отсутствует в стихотворении, определенный употреблен 12 раз. С ним связана тенденция густой аллитерации начального d. Шесть слов, начинающихся с d, и артикли образуют пронизывающий стихотворение ряд из 18 идентичных начальных звуков, по 9 в каждой строфе (см. об этом ниже, разд. VI).

I	d	d
	d	dd
	d	d
	d	d
II	dd	dd
	dd	–
	–	d
	dd	–

IV. СЛОВЕСНЫЕ ПОВТОРЫ И ПЕРЕКЛИЧКИ

ИЗ СТИХА В СТИХ: DIE FERNE

Две начальные строки связывают повтор в восходящем полустишии: «In die Ferne» Стих I_1 Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben – очевидное эхо других позднейших стихов Гёльдерлина, из цикла «ролевых стихов, реплик от лица Диотимы» (H 262 и 898): Wenn aus die Ferne, da wir geschieden sind' Как и его предшественник, «Die Aussicht» с самого начала связывает тему «дали» с образом удаляющегося, уходящего «человека» и ускользающих «времен» (времени жизни, года, дня).

В наследии Гёльдерлина последних лет мы уже не встретим его любимой прежде алкеевой строфы; местоимения первого и второго лица исчезают вместе с глагольными формами прошедшего времени, уступая место абстрактным, дистанцированным, как бы издали идущим формам высказывания. Но семантические и фразеологические черты «диотимина» стихотворения продолжают развиваться и сгущаться, что особенно видно в «Die Aussicht». Большую близость к нему обнаруживает «Der Sommer» (Die Tage behn vorbei), написанное в июле 1842 г. (H 301):

II Der Wälder Shatten sieht umhergebreitet,
Wo auch der Bach entfernt hinuntergleitet.

IV Und sichtbar ist der Ferne Bild in Stunden,
Wenn sich der Mensch zu diesem Sinn gefunden.

«Der Sommer» с его очерком уходящего дня (I_1) и видом ширящейся тени леса (III_1) с дальним плеском ручья (III_2) и, наконец, с его мыслью, что для человека, который найдет себя для этого смысла, образ дали станет явен в самом ходе часов (IV_{1-2}), прямо напоминает «Die Aussicht» и созвучно его смысловому и словесному строю.

С большой проницательностью «один из центральных мотивов гёльдерлиновского творчества, быть может, даже ключ ко всему его поэтическому мышлению» открыл психоаналитик Лапланш (1969): это диалектика расстояния, близи и дали; она ориентирует все позднейшее твор-

чество поэта, который, по собственной формуле, «Дальнее с ближним сроднил» («Der Archipelagus» H 105).

ОТ СТРОФЫ К СТРОФЕ

Словарь позднего Гёльдерлина существенно ограничен и устойчив. В тридцати двух стихотворениях, считая от первого «Aussicht» 1830 г. до последнего «Aussicht» 1841 г., содержится приблизительно 200 имен, употребленных в целом 700 раз. 19 существительных основного словесного фонда повторяются по меньшей мере по 8 раз. Из пятнадцати именных форм «Die Aussicht» 8 принадлежат этой группе: Mensch (58 раз в течение заключительного периода), Leben (30 раз), Natur (20), Himmel (13), Zeit, Bild (по 12), Sommer, Blüthe (по 8).

Три из этих существительных употреблены в стихотворении дважды; каждое из них – в обеих строфах. Трем этим повторяющимся словам принадлежит разная структурная функция: Mensch стягивает стихотворение, связывая его первый стих с последним; Bild объединяет последнее двустишие первой строфы с начальным второй, и, наконец, Zeit сопоставляет первые двустишия обеих строф.

A) *Menschen*

Существительное Mensch в разных комбинациях числа и падежа, часто с сопровождающим его wenn – характернейшая лексема большинства стихов Гёльдерлина, начиная с первого «Aussicht», с его семью формами парадигмы Mensch. «Freundschaft», позднейшее стихотворение с удовлетворительной датировкой (27 мая 1843 – H 311), использует корень Mensch в каждом из своих четырех двустиший, играя позицией начала и конца стиха. Хронологически близкое ему «Die Aussicht» также использует мн.ч. Menschen в начальном и заключительном стихе. Эта форма, с ее ярким консонантным рядом (носовые до и после шипящего) находит отчетливое звуковое соответствие в двух внутренних двустишиях: II_2 erscheint и III_2 schnell (шипящий – носовой). Четыре сходных по звучанию слова упорядоченно распределены в стихотворении: они стоят в середине нисходящего полустишия в четных и в начале восходящего полустишия в нечетных парах строк. Словоформа Menschen входит во второе от начала и второе от конца полустишия; между ней и словами ее звукового ряда содержится равное число полустиший.

I_1 der Menschen
^{2}
II_1
^{2} erscheint
III_1
^{2} sie schnell
IV_1
$_2$ Den Menschen

Когда, как это изображено в «Die Aussicht», человеческая жизнь уходит вдаль (I_1 in die Ferne geht: fer–gēht), остается пустая нива (II_1 leer Gefilde) (метатеза предыдущего стыка слов I_1 fer-gē: II_1 ēr-gef). Преходящести человеческой жизни, необитаемо темному лесу, быстролетящим

временам жизни и года в конце стихотворения противостоит новое видение: нисходящее сияние небесной высоты. Открывающему стихотворение Wenn (когда) отвечает в последнем стихе denn (тогда): IV_2 Den Menschen dann. «*Даль*» освещающих себя начальных строк находит себе противовес в близости небесного сияния, в теснейшем касании, которое описывает последнее слово стиха IV_2 umkränzet («охватывает венцом»). Очевидная связь противопоставленных финальных строк двух четверостиший – тьмы леса и цветения дерева – подчеркнута (см. выше) их грамматическими и рифменными особенностями.

Три заключительные строки дают синтез пребывания и преходящести. Vorübergleiten и verweilen. Два последних понятия постепенно становятся для Гёльдерлина синонимичными. Шотман (104) заметил, что в переводе из Пиндара ἄωτος 'высшее', 'вершина', Гёльдерлин передает как Blüthe, 'цвет'. Три последние строки представляют собой выделенную в стихотворном целом структуру (см. об этом ниже).

Заметим, что в поздних стихах Гёльдерлина Blüthe притягивает к себе гласные того же класса (ü, ö, äu, eu): см., напр., шестую строфу стихотворения «Wenn aus die Ferne» (вновь образ цветущего пейзажа): здесь каждая строка содержит ü и вдобавок каждая четная – еще один огубленный передний:

Wars Frühling [!] war es Sommer? Die Nachtigall
Mit süßem [!] Liede lebte mit Vögeln [!!], die
Nicht ferne waren in Gebüsche [!]
Und mit Gerüchen [!] umgaben Bäume [??] uns. (H 262)

[Весна ли была? лето ли? Соловей // со сладостной песней жил среди птиц, что // Недалеко были в кустарнике // И шелестом окружали деревья нас].

B) *Das Bild der Zeiten*

Die Zeit (I_2) первого двустишия первой строфы зеркально отражается в форме III_1 der Zeiten первого двустишия второй строфы. Расположенные в ближайших к друг другу строках своих двустиший, эти словоформы как будто подталкивает с двух сторон сила тяготения. Переход от последнего стиха первой строфы к начальному стиху второй, путь от II_2 dunklen Bilde зимнего времени к связанному и восполненному природой «образу времен», III_1 Bild der Zeiten, впечатляет: единственное во всем стихотворении u предваряет в обоих случаях слово Bild: II_2 dunklen [!] Bilde и III_1 Daß die Natur [!] ergänzt das Bild – в остром противопоставлении тона ударных гласных u и i. Тесная связь образов Времени и Полноты (Zeit и Vollkommenheit) заставляет нас проследить тонографию созвучных им слов. Дифтонг ai, характерный гласный Zeit, повторяется 8 раз и с поразительной симметричностью вплетен в звуковую ткань стихотворения:

I_2	. . . .			ai
II_1	au	–	ai	. . . .
2			ai	– ai
III_1	. . . .			ai
2			ai	– ai
IV_1	au		ai	. . . .

Первое слово всей цепочки – ai –, Zeit, и последнее, Vollkommenheit, составляют внутреннюю рифму, в контраст регулярной рифме семантически сближенных III_1 Zeiten – $_2$ Vorübergleiten.

Композита Vollkommenheit – показательное слово позднейших стихов Гёльдерлина, оно глубоко укоренено в его словаре. «Die Aussicht» играет на внутренней форме этого слова. Один его компонент оказывается антонимическим ответом глаголу первой строки стихотворения (gehen – kommen), другой, voll, – антонимический ответ прилагательному leer (II_1 leer Gefilde). В других позднейших стихах Гёльдерлина мы также встретимся с прояснением внутренней формы Vollkommenheit путем контрастов (leer–voll и под.) или прямых отсылок к «прихождению», kommen. Образ Полноты в этих стихах отвечает гёльдерлиновской идее Harmonischentgegensetzen 'гармонического противостояния'. Поэтическая этимология, особенно явно выдвинутая в позднейшем творчестве Гёльдерлина, создает ассоциацию Vollkommen-*heit-heiter*, подобную таким связям, как Inner-*heit*-er*heit*ern, или Freude-Freundlichkeit, раскрытым в разных стихах. Подобный далеко заходящий поиск внутренней формы и подлинная склонность к игре словами замечены в философской терминологии Гегеля, старшего современника и друга Гёльдерлина. Интересно, что «этимологические словари» Гегеля и Гёльдерлина нередко совпадают: так, например, Erinnerung (воспоминания) трактуется как Er-Innerung (вхождение в себя) и в «Феноменологии духа», и в поздней лирике Гёльдерлина. Необыкновенное напряжение таких словесных связей, как синонимия, антонимия, грамматическая парадигматика в «поэтическом методе» Гёльдерлина неотделимо от богатейшей паронимической игры. Сходно звучащие слова уподобляются смыслами, причем такая парономастическая связь может охватывать целые словесные группы: так комплекс f-r-n связывает группу der Freundschaft ferne в стихотворении Freundschaft (H 295).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В захватывающем философском наброске Гёльдерлина «Об истинном поэтическом творении и методе», сделанном на рубеже веков в Гомбурге, выдвигается требование, чтобы «начальная точка, и срединная и конечная состояли во внутреннейшей связи, так чтобы решение конца возвращало к началу, а начало – к середине» (H IV, 243). Если мы будем рассматривать, к примеру, первое и последнее двустишия «Die Aussicht» как начальную и конечную точку стихотворения, а два внутренних – как срединную, мы ощутим всю полноту и многообразие их глубокого взаимодействия. Вплоть до позднейших стихов, и в позднейших, быть может, особенно впечатляюще оправдывается убеждение поэта в том, «как внутренне связано все Единичное с Целым, как оба они составляют живое Целое, которое вновь и вновь индивидуализируется и складывается из все более самостоятельных, но тем самым внутренне и вечно связанных частей» (H VI, 301).

V. ДВОЙСТВЕННОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ ДУШЕВНОГО РАССТРОЙСТВА

РЕЧЬ

С ранней юности до развития острой стадии психической болезни «блаженный обмен, святое давать-и-брать» был жизненной необходимостью Гёльдерлина: «Его диалогическая природа искала собеседования, и из обращения к «Ты» вырастала его песня. Встреча с Диотимой подарила ему отзывчивое, восполняющее «Ты», и вплоть до времен своего недуга он вел диалог с истинным другом» (Нуссбехер, 205). Но именно утрата диалогического контакта отмечает поведение больного Гёльдерлина в Тюбингене. Затруднительным для него было и спрашивать, и выслушивать вопрос; даже старые знакомые, по свидетельству Вайблингера, находили беседы с ним «слишком жуткими...» Настоятельные вопросы вызывали сильное замешательство, и спрашивающий получал в ответ «чудовищно сумбурный, бессмысленный поток слов». Вместо утверждения или отрицания Гёльдерлин прибегал к таким «третьим словам», как «Вы это утверждаете, вы так полагаете, меня это не касается». Постоянной борьбой между утверждением и отрицанием (например, между высказыванием «Люди счастливы» и «люди несчастны») была полна речь Гёльдерлина. Он изобрел особое слово — pallaksch, и любил говорить его там, где требовалось выбрать между «да» и «нет» (К. Т. Шваб, VIII/3, № 551, 203). «Давать-и-брать» исчезло из повседневной жизни. Отказ от собственного имени, предпочтение чужих или вымышленных имен (см. выше) — это, прежде всего, попытка изъять *я* из устной речи, а позже — и из письменных текстов.

ПОЭЗИЯ

В продолжении своей почти сорокалетней изоляции в Тюбингене Гёльдерлин не прекращал писать, поражая посетителей контрастом обыденного и творческого состояний. «Когда он, стоя у бюро, собирался с мыслями для «стихотворной молитвы», всякий испуг исчезал с нахмуренного лба, и тихая радость освещала лицо; можно было громко разговаривать рядом, трогать его за плечо — ничто не могло его отвлечь... Он мог писать всегда, как попросят...» (Г. Кеммлер, Н VII/3, № 642, 366). Болезненный диалог и его участники исчезали перед восторгом творческого монолога. К. Т. Шваб, издатель посмертного собрания сочинений (1846), полагает, что больной поэт не написал ни единого бессмысленного стиха, хотя создавал их после того, как «в течение дней и недель от него не слышали разумного слова», и что писал он их, «не перечитывая и ничего не исправляя» (Труммлер, 115).

Немногие из современников смогли понять и оценить позднюю лирику Гёльдерлина: среди них — Густав и Софи Шнаб, Беттина фон Арним. Но если даже Б. фон Арним, сочувствовавшая всякому поэтическому поиску, находила, что эти стихи «ведут к пропасти, где слово отрицает понимание» (Илиус Памфилиус II, 378), то широкий читатель исходил из понятного предубеждения, что поэзия душевнобольного не может быть ничем иным, кроме как свидетельством душевного и языкового распада (см., напр., крайнее выражение такой точки зрения — трактовку позднего Гёльдерлина в «Патографии» доктора Ланге, 137). «Инфантильность», «общие места», «беспомощная банальность», «разрушение языковых связей» — характеристики позднейшего творчества Гёльдерлина, ставшие

привычными в литературной критике и трудах психиатров.

В германистике XX века усиливается интерес к поздней фазе Гёльдерлина как к самостоятельному и своеобразному поэтическому миру, требующему особого анализа и понимания. «Это может показаться нелепым, но душевнобольной Гёльдерлин писал яснее, чем так называемый здоровый» (Ж и г у л ь с к и й, 168). Позднейшая лирика может представляться даже своеобразным прогрессом в сравнении с «эпохой гимнов». В монографии В. Тюрмера (1870), пересматривающей идею «детски-простых» стихов в пользу представления о сложно устроенном целом, ставится задача «изучить даже употребление простых частиц, служебных слов, особенностей синтаксиса и особенностей выбора слов» (Т ю р м е р, 80).

Можно только возразить, что всякое внимательное рассмотрение словесных образов Скарданелли опровергает мнение Тюрмера о том, что в этих стихах нет «замкнутой архитектуры» (53) «протяженности связующих линий», которые «просто невозможны» в этих стихах и что между отдельными строфами нельзя усмотреть «архитектонических связей» (35, 39, 53). Целостная структура стихов Скарданелли из двух, трех или четырех строф обнаруживает ту же степень сознательного, сквозного подчинения форме, что и отдельная строфа или стих. К уже описанным выше особенностям закономерного распределения грамматических категорий и лексических соответствий, которым пронизано «Die Aussicht» можно добавить еще некоторые детали построения стихотворения и отметить те звуковые и одновременно семантические связи, которые определяют его архитектонику.

Генитив I_1 der Menschen и противопоставленный ему Датив IV_2 Den Menschen – две падежные формы одного слова, в первом случае соотносятся с исчезновением человека, в другом – со снисхождением к нему милосердия. Расположение этих форм зеркально симметрично: начало нисходящего полустишия первого стиха и, соответственно, начало восходящего полустишия последнего стиха (т.е. второго от начала и второго от конца стихотворения полустиший). В строках I_2 и IV_1 размещены два рифмующихся и участвующих в разрешении драматического противопоставления существительных: I_2 Zeit и IV_1 Vollkommenheit, при том, что эти же строки заключают в себе однокоренные глаголы: I_2 erglänzt и IV_1 glänzet. Симметрическая игра сопровождает сопоставление слова Vollkommenheit с антонимами его компонентов (IV_1 -kommen-; I_1 geht; IV voll; Вос. II_1 leer Нис. – т.е. третьи строки своих строф). Таким же образом соотнесены тесно связанные лексически и грамматически II_2 Wald (единственный Номинатив мужского рода) и IV_2 Bäume (единственный Аккузатив мужского рода). Из 33 носовых согласных текста подавляющее большинство сосредоточено в крайних двустишиях – по 12, причем три последних строки по отношению к трем первым здесь зеркально симметричны: по 8 носовых в первом и последнем стихе, по 4 – во вторых от начала и от конца, по 1 – в третьих. Полустишия с наибольшим числом носовых включают слово Menschen (Нис. I_2 и Вос. IV_1).

Знаменательное соединение двух существительных – III_1 das Bild der Zeiten отвечает появившемуся в II_2 Bilde и в I_2 die Zeit der... Стих, сводящий воедино тройной образ полноты, высоты и сияния (Vollkommenheit, Höhe, Glanz IV_1), обрывает общее движение стихотворения, ведет к исчезновению и удалению; заключит же его уравновешивающий образ дерева, охваченного венцом цветения (IV_2).

Повторы слов и сопутствующие им переклички играют важнейшую роль во всех поздних стихах Гёльдерлина, где каждый раз по-разному увязывается сложная архитектоническая цельность (в «Der Sommer», напр., это повторяющиеся корни I_1 Höhen, IV_2 hohes, VI_1 hoch, в «Höheres Leben» (1841, H 289) – I, II Mensch – III Menscheit; III Leben – III (bix) Lebens; II, III Sinn; III hohen – II höhern, III höhres – III Das Höchste и т.п.).

Многостороннее противопоставление трех заключительных строк «Die Aussicht» пяти предшествующим – одним из показателей сложного и преднамеренного формообразования. В последнем «Die Aussicht» Гёльдерлина с полной отчетливостью представлено то самое золотое сечение, которое установилось со времен Леонардо. Меньший отрезок (Minor) относится к большему (Major) как больший к целому. Золотое сечение (8:5=5:3) противопоставляет неравные отрезки восьмистишия: это две синтаксически подобные группы с пятью глаголами каждая (т.е. 5 элементарных предложений); глаголы зеркально-симметрически расположены в полустишиях пятистрочного Major (3:2) и трехстрочного Minor (2:3) отрезка. Это членение динамически, напряженно противостоит статичной симметрии двух четверостиший с их параллельной синтаксической последовательностью. Два переходных глагола стихотворения и оба их прямые дополнения замыкают Major (III_1 ergänzt das Bild) и Minor (IV_2 Bäume...imkränzet).

Нужно отметить, что последний член пропорции 8:5=5:3, который внутри целого представляется отмеченным, отличается от пятистишия (среднего члена пропорции) более выраженной связью огубленности и палатальности своих гласных. Столкновение двух членений (строфического и золотого сечения) выдвигает пятый стих стихотворения: начало второй строфы и конец первого члена пропорции: Daß die Natur ergänzt das Bild der Zeiten. Несомненно, этот стих – центральная семантическая точка целого; в нее помещена ключевая идея природы (Natur) и диалектическое столкновение пребывания и перемены (Dauer и Wechsel).

В синтаксическом отношении строка представляет собой единственное развернутое элементарное предложение с субъектом в восходящем и предикатом в нисходящем полустишии. Две другие строки, распределяющие субъект и предикат по разным полустишиям, открывают два первых двустишия, причем предикат в них предшествует субъекту (I_1 Geht...Leben// и II_1// Ist/... Gefilde). С другой стороны, эта строка – первая из четырех, в которых за глаголом не следует имени (три последних кончаются глаголами). Сердцевинное положение стиха III_1 очевидно (см. схему):

I_1	geht		Leben
$_2$		erglänzt die Zeit	
II_1	Ist		Gefilde
$_2$	Der Wald erschaint		
III_1	Natur	ergänzt	
$_2$	die verweilt	sie	vorübergleiten
IV_1			Höhe glänzet
$_2$			Blüth' umkränzet

I_1		P ———	———	———	S
2			P	S	
II_1	P ———	———	———	———	S
2	S	P			
III_1		S ——	P		
2	S	P	S		P
IV_1				S	P
2				S	P

Итак, каждый нечетный стих первого пятистрочия отмечен распределением субъекта и предиката между полустишиями. Одновременно здесь осуществляется обращенное взаимоотношение сегментов «золотого сечения» (3 + 5): каждая из трех первых строк отличается от пяти последующих вынесенным в начало предикатом. Внутри стихотворения границы пятистрочного члена Major в обоих направлениях отмечены присутствием знаменательного слова Bild: пятый от конца III_1 ergänzt das Bild, пятый от начала II_2 erscheint mit seinem dunklen Bilde.

Распределение трех- и двухстопных восходящих полустиший в «Die Aussicht» также соотносятся с золотым сечением.

Третья разновидность того же отношения противопоставляет три длинных стиха восьмистиший (2 + 1) пяти их коротким стихам (4 + 1), причем единственная общая рифма связывает Major и Minor и таким образом венчает целое: IV_1 glänzet – $_2$ umkränzet.

Заключительная фаза поэтического творчества Гёльдерлина часто вызывает укоры в «стереотипности», «однообразии», «пустой монотонности»; в действительности же в созданиях Скарданелли царит то напряжение между строжайшим каноном и поразительным богатством творческих отклонений и вариаций, подобное которому можно обнаружить в монументальном искусстве средневековья. Устойчивые топосы позднего Гёльдерлина выступают в продуманно обновленных образах. Такие слова, например, как рифмы «Die Aussicht», принадлежат по большей части рифменному репертуару других стихов этого периода, но входят в другие пары: I_1 Leben рифмуется с Streben, – geben; II_1 Gefilde с Milde; III_1 Zeiten с geleiten, breiten; и только конечная рифма IV_1 Glänzet – $_2$ umkränzet остается – во всяком случае в лексическом отношении – постоянной (glänzen-kränzen).

Порой в гельдерлиновских «последышах», как назвал их Э. Мёрике, ошибочно видят беспомощное возвращение больного старика к стилю и форме собственных юношеских стихов; но уже беглый обзор всех 23, подписанных именем Скарданелли, стихотворений открывает огромное отличие их построения и замысла от ранних вещей. Только случайные, частные совпадения с типичными для «последышей» особенностями можно найти в юношеской лирике. Исключительно для поздних стихов характерны постоянные женские клаузулы, устойчивые вариации пяти- и шестистопных ямбов, предпочтение формы разбитого пополам четверостишия и смежной рифмовки.

РЕЧЬ И СЛОВЕСНОЕ ИСКУССТВО ПРИ ШИЗОФРЕНИИ

В корне все проблематики состояний языковой компетенции и творческих возможностей позднего Гёльдерлина лежит вопиющее противо-

речие между его неспособностью к общению с окружающими и нетронутым даром незатрудненного, спонтанного, целенаправленного поэтического импровизирования. Все, что относится к речевому общению, – обмен репликами, вопросами и ответами, внятность собственной речи и слушательское внимание, осмысление своих и чужих высказываний – вся техника речевого контакта была, в сущности, разрушена.

Но подлинные чистые монологи, которые, в противоположность руинам бытовой речи Гёльдерлина, сохранили неприкосновенное единство и цельность языкового облика – это созданные им на закате жизни стихи. Позднейшую, дальше всего отстоящую от стиля прозаической речи поэтическую манеру Скарданелли интересно объясняет идея Синклера, переданная Б. фон Арним: «в измученном уме Гёльдерлина сам язык строит мысль, ибо он больше человеческого духа, который лишь раб языка... Но законы духа – метрические, я чувствую это в языке: он набрасывает на дух свою сеть, чтобы тот, уловленный, смог выразить божественное» (Гюндероде, I, 327).

Больной шизофренией, по наблюдению Р. Леодольтер, «избегает диалога и столкновения с окружающим миром, сознательно или бессознательно» (Леодольтер, 92); таким образом, «возможность или готовность к коммуникации», т.е. «диалогическая компетенция» больного в большей или меньшей степени утрачивается, тогда как «монологическая компетенция» остается сохранной. Язык Гёльдерлина – классический пример разрушенной диалогической компетенции при одновременной сохранности и даже возрастания отчетливо выраженного монологического мастерства.

Стихи Скарданелли отличаются от социального языкового общения тем, что они последовательно исключают всякие отсылки к ситуации речи. Они не содержат в себе никаких деиктических языковых знаков, никаких индексов речевого общения. (Значение различных *индексов* для нашей повседневной речи особенно ясно показал Ч. С. Пирс – 4.554.) В поздних стихах Гёльдерлина, по наблюдению Ф. Байсснера, непосредственные обстоятельства не касаются сознания поэта; с этим согласуется то, что «он, собственно, никогда не изображает события в его конкретном своеобразии... об этом говорит характерная привязанность к обобщающему союзу «когда» (Байсснер, 7), которым начинается более трети позднейших стихотворений (H 261-312). По Байсснеру, Гёльдерлин заботливо удаляет из стихов все особенное, личное – «случайное», по его выражению. При сопоставлении двух полюсов языкового поведения поэта кажется полезным напомнить слова К. Бюлера (Бюлер, 113), что «деиксис и именование – совершенно разные акты, и слова указательные и именующие принадлежат двум резко разграниченным классам». Исходя из этого, можно сказать, что «свободным от именования указаниям», из которых состояла квазидиалогическая деятельность Гёльдерлина в обыденном общении, его стихии противостоят как «свободное от указаний наименование».

В лирике Скарданелли и в других позднейших стихах Гёльдерлина отсутствует грамматический класс шифтеров, т.е. языковых средств, которые характеризуют сообщение в связи с актом речи и его участниками (ср. Якобсон, 35). Отсутствие этого класса слов особенно впечатляет при сравнении с ранними, диалогически ориентированными сочинениями, где центральная роль шифтеров очень выразительна. В контраст

полному отсутствию актуальных лиц речевого акта – первого и второго – в последнем периоде, элегия из цикла Диотимы (Wenn aus der Ferne, ок. 1820) в своей 51 строке насчитывает 26 личных местоимений 1-го и 2-го лица в разных падежных формах, сверх того – 6 притяжательных mein и dein и большое число глагольных форм тех же двух лиц. Позднейшей монополии немаркированного презенса в элегии Диотимы соответствует переплетение настоящего времени с 26 формами маркированного претерита; модальные отношения, которые впоследствии вытеснятся немаркированным индикативом, здесь представлены формами императива и конъюнктива. Такие внешние показатели диалога, как вопросы, призывы, утверждения, восклицания, в стихах последних лет уже не встретятся. Глаголы говорения (verbum dictionis) и их «говорение» (dictum), изображающие сам речевой акт: 5 So sage, wie erwartet die Freundin dich? – 9 Das muß ich sagen, einiges Gute war // In deinen Blicken, – 15 Ja! ich gestand es, ich war die deine. – 49 Du seiest so allein in der schönen Welt // Behauptest du mir immer, Geliebter! ['Скажи мне, как ждала подруга тебя. – Но я скажу: нечто доброе было // В твоих глазах. – Да, я не скрою: я была твоей. – Ты был бы так одинок в прекрасном мире, // Удерживай меня, любимый '], показательные для элегии Диотимы, также исчезают в дальнейшем изменении лирики Гёльдерлина.

Грамматические черты такого рода, как в обсуждаемой элегии, пронизывают гёльдерлиновскую поэзию 20-х гг., вплоть до послания «Dem gnädigsten Herrn von Lebret» (зима 1829/30, H 282, 908).

Позднейшие поэтические монологи Гёльдерлина исключают всякий намек на сам акт речи и его момент, на действительных участников общения. Табуированное имя отправителя решительно вытеснено Скарданелли; адресат стиха и судьба рукописи, помеченной возможно удаленной датой, становятся совершенно безразличны для автора. Грамматические времена текста ограничиваются немаркированным настоящим временем. Это «торжество презенса» (Б е ш е н ш т е й н, 44) как бы отменяет временную последовательность, открывая «в каждом времени года полноту круговорота времен». Гомбургский этюд «О методах действия поэтического гения» может по-новому осветить символику Скарданелли: Гёльдерлин предостерегает поэтов от «бесконечности изолированных моментов» и одновременно от «мертвого и умертвляющего единства». В лирическом презенсе должна быть познана «преходящесть бесконечного», в которой «противостояние и единство нераздельны» (H IV, 251).

Мучительные усилия Гёльдерлина сообщить своим посетителям что-либо абстрактное контрастно восполняются, как остроумно заметил Тюрмер (44), безо всякого усилия возникающими стихами Скарданелли. Отсутствие деиксиса выражается в таких стихах, как «Die Aussicht» цепочками абстрактных слов; нужно отметить, что многие чисто понятийные существительные, неизвестные стихам 20-х годов, впервые появляются в позднейших (Aussicht, Erhabenheit, Erscheinung, Geistigkeit, Gewogenheit, Innerheit, Menschheit, Vetgangenheit, Vertrautheit и др.). «Геометризация» (по мнению психиатров, типичнейшая черта шизофренической образности) поздних стихов Гёльдерлина тесно связана с отсутствием в них деиктических знаков. Стихотворными монологами Скарданелли управляет «инроверсивный семиозис», они становятся «сообщением, несущим свой смысл в себе самом». Как показывает «Die Aussicht» и родственные ему стихи, между составными частями текста выстраиваются многообраз-

ные соответствия: такое взаимопроникновение частей, как и их интеграция композиционным целым, и придает силу магического воздействия этим, по видимости, наивным стихам (ср. Якобсон, 70).

«Гёльдерлин и сущность поэзии» — так называется речь, с которой 40 лет назад, 2 апреля 1936 г. выступил в Риме Хайдеггер. Философ избрал и прокомментировал пять ключевых слов из наследия поэта: типично гёльдерлиновскую концовку стихотворения «Andenken» (1803): Was bleibet aber, stiften die Dichter («чему остаться — решат поэты», H 189) и четыре строки, которыми обрывается незаконченный набросок 1801 г.: «Versöhnender der du nimmergeglaubt». Важнейшая из этих строк — Seit ein Gespräch wir sind («ибо мы — речь») привела Хайдеггера к следующему рассуждению (Хайдеггер, 38): «Мы — люди — речь. Бытие человека коренится в языке, но язык осуществляется в речи. Она не просто способ осуществления языка: язык бытийствен только в качестве речи. То, что мы называем языком, словесный состав и правила соединения слов — лишь предпосылка речи. Но что же речь? Очевидно, обсуждение друг с другом чего-то. Так речь служит прихождению-друг-к-другу». Какими бы ни были взгляды Гёльдерлина на мир и язык в XVIII в., весь его позднейший путь — опровержение такой концепции. Не в качестве речи, но в качестве стихотворения стал для него бытийственен язык со всем своим словесным запасом и правилами соединения слов, тогда как обсуждение с кем-либо чего-либо и прихождение к другому, чем дальше, тем отчетливее становятся пустой прихожей у входа в язык: «Чему остаться, решат поэты». Сообщаемое событие исключает из чисто поэтического сообщения всякую отсылку к речевому акту.

VI. ДИОТИМА

Исследователи творческой истории романа «Гиперион, или отшельник в Греции» отмечают не только духовную близость повествователя, бредящего Грецией, и протагониста книги, но и то, что лирический женский образ и имя Диотимы появляются уже в предшествовавших поэтических опытах, до работы над романом, до встречи Гёльдерлина с Сюзеттой Гонтар — в наброске «Юность Гипериона»: — ныне как истинку чту я то, что мне смутно открылось некогда в ее образе. Идеал вечного моего бытия, я угадал его, когда в грации своей и высоте она передо мною встала; потому так любовно возвращаюсь я к этому блаженному часу, к тебе, Диотима, небесная!» (H III, 217).

Видение Гипериона сливается с франкфуртским увлечением самого Гёльдерлина, и в поэтическом сознании имя Сюзетты Гонтар заслоняется именем героини платоновского «Пира». «Не правда ли, гречанка?» — шептал о госпоже Гонтар Гёльдерлин своему другу Нойферу (H VII/2, № 194, 83); в «Плаче Менона о Диотиме» поэту является «афинянка», в оде «Ее гению» — «одиноко и чуждо она, афинянка, жила» (H I, 243).

Предчувствием Гипериона — «оставишь ты меня, моя Диотима» — и драматическим разрывом ускоренная смерть героини внушает герою надгробный плач: «Постыла мне собственная душа моя, и в укор мне смерть Диотимы, и мысли юности моей, которые почитал я великими, теперь ничто для меня. Но они отравили мою Диотиму!» (H III, 151).

В конце 1799 г. Гёльдерлин посылает во Франкфурт насильственно оторванной от него возлюбленной только что вышедший второй том

«Гипериона», переплетенный вместе с первым. На титуле второго тома он пишет посвящение Диотиме: «Кому же / как не / Тебе» (H 359). Подарок сопровождает письмо: «Вот *наш* Гиперион, любимая! Пусть немного радости принесет тебе этот плод наших блаженных дней. Прости мне, что Диотима умирает. Ты помнишь, мы тогда еще не могли соединиться. Это, я думаю, и определило все построение» (H VI, 370). Кроме того, в посланном любимой томе подчеркнуты его рукой некоторые места, например, в письме «Гиперион–Диотиме», которым кончается первая книга второго тома: *O das ist* ja *mei*ne (анаграмма: Diotima!) letzte Freunde, daß wir unzertrennlich sind «*и моя единая от*рада то, что нас не разлучат» H III, 121). 22 июня 1802 г. Сюзетта Гонтар умерла.

«Плачем Менона по Диотиме», возникшем – в предчувствии близящейся кончины Сюзетты – на рубеже столетий, замыкается большой, создававшийся годами цикл гельдерлиновской лирики с именем «прекраснейшей из героинь» в заглавии. В начале 20-х гг. созданный фрагмент «Wenn aus der Ferne» (H 262), хотя и связанный, что заметил уже Вайблингер, с циклом Диотимы, в противоположность другим стихам этого тематического круга меняет роли говорящего и адресата речи: местоимение 1-го лица принадлежит безымянной Подруге, «ты» – анонимному Любимому.

И в этих стихах нет, собственно, диалога – только безответное обращение, доносящееся из большой дали. После этой незаконченной элегии в лирике Гёльдерлина уже не встретится двух местоимений вместе (за исключением «An Zimmern», 1825, H 274, и «Das fröhliche Leben», H 274, диалог которого – в сущности, выразительный отказ от диалога: Dieses mußt du gar hicht fragen 16 Wenn ich soll antworten dir – 'Ты не должен спрашивать об этом / Если мне придется отвечать'); самое большее, сохраняется одно из них, пока в позднейших стихах, как уже было отмечено, не исчезнут ни эти личные местоимения, ни соответствующие глагольные формы.

О предстоящем угасании подлинной речи – собеседования, о ее уходе из духовной жизни поэта есть какая-то странная догадка в «Гиперионе»: «Мы очень мало беседовали» – такими словами начинается история любви Гипериона – «Стыдно собственной речи» (H III, 53). И трагическому решению («что ты меня покинешь») непосредственно предшествует признание Гипериона в письме Диотиме: «Я с мукой прибегаю к словам... Верь мне, я говорю из глубины души: речь – великое излишество. Лучшее вечно остается в себе и покоится в своей глубине, как жемчужина на дне морском» (H III, 118).

Табуирование тех классов слов, которые показательны для диалогической формы речи, в поздних стихах начинается с изъятия личных местоимений 1 и 2 лица, затем захватывает личные имена, особенно связанные с говорящим и слушающим.

Mensch 'человек' становится единственным, обобщающим, лишенным всякой индивидуальности обозначения человеческого существа. Имя Gott 'бог' исчезает вместе с другими одушевленными существительными. Параллельно с Geliebte 'любимая' поздние стихи утрачивают и существительное Liebe 'любовь и глагол lieben 'любить', прежде соединенные тесной парономастической связью с Leben 'жизнь'.

Отчужденные от гёльдерлиновской поэзии элементы порой всплывали в его обыденной речи в странных смещениях; но по большей части

«О Франкфурте, Диотиме, Греции, своей поэзии и подобных когда-то существеннейших для него вещах он не говорил ни слова» (Вайнблингер, H VII/3, № 499, 71). Но в душевном мире больного эти табуированные темы продолжали жить. Так, однажды он внезапно задумал ехать во Франкфурт (там же, 70). Книга о Диотиме и отшельнике в Греции десятилетиями оставалась его любимым чтением. «Когда он читал Гипериона, он сказал как бы себе: Не очень-то заглядывайте туда, это по-каннибальски» (Шваб, № 551, 204).

Некое, — по Лапланшу, шизофреническое — колебание между крайней близостью и удаленностью лежит в основе гельдерлиновского романа. Мотивы разрыва с любовью и разрыва с жизнью множественно и многозначно переплетаются. 31 октября 1799 г. покинутая Диотима пишет поэту: «Но я думаю, лучше стать жертвой любви, чем жить без нее!» (Вьетор, 48). В гёльдерлиновском фрагменте отказ от любви вызывает мысль о людоедстве (H 332): «Подобен человеку, пожирающему человека, тот, кто живет без любви». Так же представлена разлука с Диотимой в «Разлуке» («Der Abschid», H 24-27) «Так расстанемся мы? это благо и мудро? Мы сделали так — что ж, как убийство, наше деянье пугает нас?»

То, что в «Гиперионе» следует за скорбью отреченья и предсказанной смертью героини, — это заключение романа, открывающее иную перспективу. «Как раздор влюбленных, диссонансы мира. Примирение живет внутри борьбы, и все разлученные встретятся. Расходятся и возвращаются в сердце вены, и единая, вечная, пылающая жизнь есть все. Так я думал. В дальнейшем больше» (H III, 160).

О позднейших тщетных попытках завести с больным Гёльдерлином разговор о его возлюбленной сообщает очевидец И. Г. Фишер (H V/3, № 608, с. 300). Нужно помнить, что уже для Гипериона фразы in memoriam умершей и ее имя превратились в табу: «Трудно мне слово; я должен признаться... В моей ночи, в глубине печали кончается речь» (H III, 150).

Как заметил уже Биндер (155), Диотима в романе и одах Гёльдерлина настойчиво ассоциируется с плодоносящей матерью-Землей и со всеобъемлющей, великолепной, самим своим именем предназначенной к вечному рождению Природой. К обеим — возлюбленной и теллурической матери — обращены покаянные слова Гипериона перед последней разлукой с Диотимой: «Я был неблагодарен матери Земле, кровь мою и дар любви, которые дала она мне как плату наемнику, я унес прочь и ах! тысячу раз неблагодарен я перед тобой, святая девушка!.. Не призвала ли ты меня к жизни? Не был ли я твоим?» (H III, 132).

В конце ряда из 48 позднейших стихотворений Гёльдерлина стоит восьмистишие «Die Aussicht», третье под этим названием; мы не раз уже отметили, что его начало откликается начальной строке элегии — первой в этом ряду («Wenn aus der Ferne»). При отсутствии имени героини в обеих стихотворениях — «Wenn aus der Ferne» и «Wenn in die Ferne» — можно догадаться, что Диотима тайно присутствует не только в первом, но и во втором.

«Die Aussicht», как вообще стихи Скарданелли, избегает собственных имен, одушевленных и конкретных существительных. Одно из первых, отмеченных рукой Гёльдерлина мест в подаренном Сюзетте томе, — двойное обращение к природе и Диотиме: «Издавна... О Природа! наша жизнь едина с тобой... божественная Природа! да будем вечно, как ты!» (H III, 101). Два абстрактных существительных женского рода — Natur

и Vollkommenheit (Природа и Полнота) – воплощают пребывающую, целительную силу, которая соединит всех разлученных, как утверждает финал «Гипериона».

Те «диссонансы мира», которые в последних событиях романа подготавливали триумф блаженной Природы, со всей прямотой выражены в старых песнях и повериях: «Нет на земле ничего совершенного» (Es ist auf Erde alles unvollkommen, H III, 156). Стихи последних лет Гёльдерлина отвечают этому «неверному звуку» впечатляющим утверждением совершенства. «Плачу Менона» (рубеж столетий) «Видишь, плач мой перед тобой, рыдание» (Siehe: Weinen vor dir, und klagen muß ich) (H 78) возражает через годы концовка «Осени» (1837): «И полнота не знает плача» 16 Und die Vollkommenheit ist ohne Klage (H 284).

Обращение к героине в «Гиперионе» и в стихах этого времени обыкновенно сопровождается огромной цепью аллитераций ее имени. Так, Гиперион говорит Диотиме о «нашем мире»: «Auch die deine, Diotima, denn sie ist die Kopie von dir. O du, mit deiner Elysiumstille, könnten wir schaffen, was du bist («и твоем, Диотима, ибо он – список с тебя. О ты, в элисейской твоей тишине, как создать нам то, что есть ты?» (H III, 134). Кроме парономазии Demut (d'm't) – Diotima (D..t.m) составляет 9 начальных звуков (преимущественно в местоимениях): «Aber du, mit deiner Kinderstille, du so glücklich einst in deiner Hohen Demuth, Diotima! wer will dich versöhnen, wenn das Schiksal dich empört?» (H III, 134) ['Но ты, детски тихая, ты, столь блаженная некогда в высокой твоей кротости, Диотима! кто утешит тебя, когда восстанет на тебя судьба?'].

Среди стихов цикла «прекраснейшей из героинь» можно посмотреть, например, как в двух алкейских строфах наброска «Диотима» имя героини переплетается с семью местоимениями 2-го лица, семью артиклями и омонимичными местоимениями, выстраивая аллитерационную цепь из 18 начальных d; с этого согласного начинаются три первых строки каждого четверостишия:

Du schweigst und duldest, und sie versteh'n dich nich.
Du heilig Leben! welkest hinweg und schweigbt
Denn ach! vergebens bei Barbaren
Suchst du die Deinen in Sonnenlichte,
Die zärtlichgroßen Seelen, die nimmer sind!
Doch eilt die Zeit. Noch, siehet mein sterblich Lied
Den Tag, der, Diotima! nächst den
Göttern mit Helden dich nennt, und dir Gleicht. (H I, 242)

[Ты молча терпишь, всеми непонята,
Святая жизнь! ты молча склоняешься:
Напрасно в варварских пределах
Ищешь ты души, тебе родные
Величьем кротким: мир их не ведает.
Но близко время. Песнь моя смертная
Провидит, Диотима, день твой –
Пир олимпийцев, семью героев.]

«Die Aussicht» – при том, что из него исключены и местоимения 2-го лица и имя Диотимы – содержит в своих восьми строках 18-членный

ряд начальных d (по 9 в строфе); по большей части – это определенные артикли (см. выше). Стихотворение ведет к Диотиме не только фонетически – повторяя инициал ее имени, но и грамматически – преобладанием существительных женского рода во второй строфе. К женскому роду принадлежат III$_1$ Natur и IV$_1$ Vollkommenheit, слова, родственно связанные своим смыслом с образом возлюбленной Гёльдерлина и Гипериона. Все пять грамматических субъектов второй строфы – женского рода, тогда как в первой нечетные строки содержат два подлежащих среднего рода, а четные – одно мужского и одно женского:

	муж. р.	ср. р.	жен. р.
I		$_1$ Leben	$_2$ Zeit
II	$_2$ Wald	$_1$ Gefilde	
III			$_1$ Natur $_2$ die, $_2$ sie
IV			$_1$ Höhe $_2$ Blüth

Наконец, все грамматические субъекты (кроме sie der Zeiten) употреблены в единственном числе – уподобляясь единственности Диотимы.

Такие впечатляющие моменты, как анаграмматическое использование определенного артикля, повышенно семантизированная связь между синтаксисом и грамматическим родом проясняют для нас путь позднего Гёльдерлина к «поэтическому методу» абстрагированных стихов Скарданелли, особенно – к метаморфозам «многообразных форм и художественной игре», передающей «совершенство» Диотимы чисто грамматическим мимесисом.

В упомянутой записи на подаренном экземпляре «Гипериона», которую Гёльдерлин тайно сделал на внутренней доске переплета, он сравнивал подобное свету дня «воздействие благородной природы» с «рассеянными следами» диотиминного совершенства. Два божества, два любимых кумира сливаются в стихах, написанных вскоре после встречи с Сюзанной Гонтар (H I, 216): $_{17}$ Diotima! seelig Wesen! и $_{55}$ Du, in ew'gen Harmonien//Frohwollendete Natur! («Диотима! дух чудесный!» и «Ты, в гармонии предвечной//Все благая Полнота!» (природы)). Это стихотворение из 15 четверостиший поразительно богато аллитерациями Диотимы (см. напр., $_{104}$ Da, da weiß ich, daß ich bin), а десятая строфа с 9 начальными H ($_1$ heil'gen Herzensthränen, $_2$Hab'ich, $_3$Hab', $_4$Holden, $_5$Hab', $_6$Herz, $_7$heilig, $_8$Himmel), видимо, содержит инициал утаенного имени Hölderlin, как и в «Die Aussicht» тройная аллитерация на h (см. выше). И не обыгрывает ли многократно повторяемая группа -nd- связь *Na*tur с *D*iotima? – Сюзетта, настоящее имя возлюбленной, звучит в стихах Гёльдерлина лишь однажды, причем в соседстве с поэтическим «Диотима» и под покровом парономасии:

Da ich noch in Kinderträumen
Friedlich, wie der blaue Tag,
Unter meines Gartens Bäumen

Auf der warmen Erde lag,
Und in *leiser* Lust und Shöne
*Mei*nes Herzens *Mai* begann,
Säuselte wie Zephirstöne,
Diotimas Geist mich an.

[Там, где в снах еще неясных,
Мирно, как лазурный день,
Я, дитя садов прекрасных,
Осязал живую тень,
И в утешном легком свете
Приближался май земной, –
Там беседовал, как ветер,
Диотимы дух со мной.]

В декабре 1798 г., незадолго перед тем, как Иоганн Кристиан Фридрих Гёльдерлин был принужден покинуть дом Гонтаров, он увлекает Диотиму тайным любовным посланием (Вьетор, № 3); в те же дни он пишет рождественское поздравление И. Синклеру (H VII/2, № 226, 130), где среди прочего задается вопросом: «Как внутренне связано все единичное с целым и как они составляют живое единство?». И главная его идея – «Все проникнуто всем!» (H VI, № 171, 300).

Чудесным образом проникнуты друг другом «Die Aussicht» и последняя надежда умирающего Эмпедокла (в первой редакции трагедии) $_{1928}$und SEHEN mochst du doch, mein» Auge! ‘Ты видеть все еще хочешь, зрение мое!’ (H IV, 80).

– $_{1}$ Wenn in die Ferne GEHT der Menschen wohnend LEBEN...
– $_{1892}$Und alles soll VERGEHN!.. Vergehn?.. $_{1903}$Bereit eim
Mahl! daß ich... $_{1904}$Noch Einmal! koste... der REBE
Kraft... $_{1933}$am Tod ENTZÜNDET mir $_{1934}$Das LEBEN sich zuletz?
– Wo in die Ferne sich ERGLÄNZT die Zeit der REBEN...
[– Когда вдаль ИДЕТ человека бытующая ЖИЗНЬ...
– И все ПРОЙДЕТ ... пройдет? но еще раз, один... Еще раз
вкусить... силу ЛОЗЫ... перед смертью не СВЕРКНЕТ ли мне
жизнь, наконец?
– Где в дали БЛИСТАЕТ время ЛОЗЫ...]

ЛИТЕРАТУРА

Все тексты Гёльдерлина и фрагменты мемуаров о нем цитируются по так называемому Большому Штутгартскому изданию Sämtliche Werke, I –VIII, Lg. von Fr. Beissner. Stuttgart, 1943–1974. Цитируется со ссылкой (H, том, страница); второй том – без указания номера тома).

Берлинское издание Гёльдерлина: Sämtliche Werke, Lg. von N. Von Hellingrath, F. Seebass, L. von Pigenot. Berlin 1923.

Издание Шваба: Sämtliche Werke, Lg. von Chr. Th. Schwab. Stuttgart und Täbingen 1846.

ИССЛЕДОВАНИЯ

Арним, Беттина фон:
«Гюндероде» – Bettina von Arnim. Die Günderode, Bd. 1-2. Leipzig, 1914.
«Памфилиус» – Bettina von Arnim. Ilius Pamphilius, Bd. 1–2. Leipzig, 1949.

Байсснер: F. Beissner. Zu den Gedichten der letzten Lebenszeit. – «Hölderlin-Jahrbuch», 2, 1947, 6–10.

Бешенштейн: B. Böschenstein. Hölderlins späteste Gedichte. – «Hölderlin-Jahrbuch», 14, 1965/66, 35–56.

Биндер: W. Binder. Sprache und Wirklichkeit in Hölderlin Dichtung. – «Hölderlin-Jahrbuch», 8, 1954, 46-78.

Бюлер: K. Bühler. Sprachtheorie. Jena, 1934.

Вьетор: K. Viëtor. Die Briefe der Diotima an Hölderlin. Leipzig, s. a.

Жигульски: Z. Żygulski. Fryderyk Hölderlin. Wrocław, 1964.

Ланге: W. Lange. Hölderlin: eine Pathographie. Stuttgart, 1909.

Лапланш: J. Laplanche. Hölderlin et la question du père. Paris, 1969.

Леодольтер: Ruth Leodolter. Gestörte Sprache oder Privatsprache Kommunikation bei Schysophrenen. – «Wiener Linguistische Gazette», 10–11, 1975, 15–95.

Нуссбехер: K. Nussbächer. Friedrich Hölderlin – Gedichte: Auswahl und Nachwort. Stuttgart, 1971.

Пеллегрини: A. Pellegrini. Friedrich Hölderlin: Seine Bild in der Forschung. Berlin, 1965.

Пирс: Ch. S. Pierce. The Simplest Mathematics. – C.S.P., Collected Papers 4, Cambridge, Mass. 1933.

Труммлер: E. Trummler. Der kranke Hölderlin. München, 1921.

Тюрмер: W. Thürmer. Zur poetischen Verfahrungsweise in der spatesten Lyrik Hölderlins. Marburg, 1970.

Хайдеггер: M. Heidegger. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt/M, 1971.

Шотман: H.-H. Schottman. Metapher und Vergleich im der Sprache Freiderich Hölderlins. Bonn, 1960.

Якобсон: R. Jakobson. Form und Sinn, München, 1974.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕАЛИЗМЕ

До недавнего времени история искусства, в частности история литературы, была не наукой, а causerie*. Следовала всем законам causerie. Бойко перебегала от темы к теме, от лирических словоизлияний об изяществе формы к анекдотам из жизни художника, от психологических трюизмов к вопросу о философском содержании в социальной среде. Говорить о жизни, об эпохе на основании литературных произведений – такая благодарная и легкая задача: копировать с гипса проще и легче, нежели зарисовывать живое тело. Causerie не знает точной терминологии. Напротив, разнообразие наименований, эквивокация, дающая повод к каламбурам, – все это часто придает большую прелесть разговору. Так и история искусства не знала научной терминологии, пользовалась обиходными словами, не подвергая их критическому фильтру, не разграничивая их точно, не учитывая их многозначности. Например, историки литературы безбожно путали идеализм как обозначение определенного философского миропонимания и идеализм в смысле бескорыстия, нежелания руководиться узко материальными побуждениями. Еще безнадежней путаница вокруг термина «форма», блестяще вскрытая в трудах Антона Марти по общей грамматике. Но особенно не повезло в этом отношении термину «реализм». Некритическое употребление этого слова, чрезвычайно неопределенного по своему содержанию, привело к роковым последствиям.

Что такое реализм в понимании теоретика искусства? Это художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность, стремящееся к максимуму правдоподобия. Реалистическими мы объявляем те произведения, которые представляются нам близко передающими действительность, правдоподобными. И уже бросается в глаза двузначность:

1. *Речь идет о стремлении, тенденции, т.е. под реалистическим произведением понимается произведение, задуманное данным автором как правдоподобное* (значение *А*).

2. *Реалистическим произведением называется такое произведение, которое я, имеющий о нем суждение, воспринимаю как правдоподобное* (значение *В*).

В первом случае мы вынуждены оценивать имманентно, во втором мое впечатление оказывается решающим критерием. История искусства безнадежно смешивает оба эти значения термина «реализм». Моей, частной, местной точке зрения приписывается объективное, безусловно достоверное значение. Вопрос о реализме либо ирреализме тех или иных ху-

Статья написана по-русски. Впервые опубликована на чешском языке под названием «O realismu v umění» в журн. «Červen», Praha, 1921, № 4, s. 300-304. Печатается по изданию: R. Jakobson. Selected Writings, vol. III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague – Paris – New York, Mouton Publ., 1981, p. 723–731.

* Здесь "болтовней" (*фр.*).

дожественных творений сводится негласно к вопросу о моем к ним отношении. Значение *A* подменяется незаметно значением *B*.

Классики, сентименталисты, отчасти романтики, даже «реалисты» XIX века, в значительной степени модернисты и, наконец, футуристы, экспрессионисты и т.п. не раз настойчиво провозглашали верность действительности, максимум правдоподобия, словом, реализм – основным лозунгом своей художественной программы. В XIX веке этот лозунг дает начало названию художественного направления. Нынешняя история искусства, особенно литературы, создана по преимуществу эпигонами этого направления. Поэтому частный случай, отдельное художественное течение осознается как совершенное осуществление рассматриваемой тенденции и в сопоставлении с ним оценивается степень реализма предшествующих и последующих художественных направлений. Таким образом, негласно происходит новое отождествление, подставляется третье значение слова «реализм» (значение *C*), *а именно сумма характерных признаков определенного художественного направления XIX столетия*. Иными словами, реалистические произведения прошлого века представляются историку литературы наиправдоподобнейшими.

Подвергнем анализу понятие художественного правдоподобия. Если в живописи, в изобразительных искусствах можно впасть в иллюзию возможности некой объективной, безотносительной верности действительности, то вопрос о «природном» (по терминологии Платона) правдоподобии словесного выражения, литературного описания совершенно очевидно лишен смысла. Может ли возникнуть вопрос о большем правдоподобии того или иного вида поэтических тропов, можно ли сказать, что такая-то метафора или метонимия объективно реальней? Да и в живописи реальность условна, так сказать, фигуральна. Условны методы проекции трехмерного пространства на плоскость, условна окраска, абстрагирование, упрощение передаваемого предмета, отбор воспроизводимых признаков. Условному живописному языку надо научиться, чтобы увидеть картину, подобно тому, как нельзя понять сказанного, не зная языка. Эта условность, традиционность живописной подачи в значительной степени обусловливает самый акт нашего зрительного восприятия. По мере накопления традиции живописный образ становится идеограммой, формулой, с которой немедленно по смежности связывается предмет. Узнавание становится мгновенным. Мы перестаем видеть картину. Идеограмма должна быть деформирована. Увидеть в вещи то, чего вчера не видели, должен живописец-новатор – навязать восприятию новую форму. Предмет подается в необычном ракурсе. Композиция, канонизированная предшественниками, нарушается. Так, Крамской, один из основоположников так называемой реалистической школы русской живописи, в своих воспоминаниях повествует, как он стремился максимально деформировать академическую композицию, причем этот «беспорядок» мотивирован приближением к реальности. Это – типичная мотивировка Sturm und Drang'a новых художественных направлений, т.е. мотивировка деформации идеограмм.

В практическом языке существует ряд эвфемизмов – формул вежливости, слов, называющих обиняком, намекающих, условно подставленных. Когда мы хотим от речи правдивости, естественности, выразительности, мы отбрасываем привычный салонный реквизит, называем вещи своим именем, и эти названия звучат, они свежи, мы говорим о них:

c'est le mot*. Но вот в нашем словоупотреблении имя сжилось с обозначаемым предметом, и тогда, обратно, если мы хотим выразительного наименования, мы прибегаем к метафоре, намеку, иносказанию. Оно звучит чувствительней, оно показательней. Иначе говоря, стремясь найти подлинное слово, которое бы нам показало предмет, мы пользуемся словом притянутым, непривычным для нас, по крайней мере в данном приложении, словом изнасилованным. Таким неожиданным словом может оказаться и фигуральное, и собственное название предмета – в зависимости от того, что в ходу. Примеров тому – пропасть, особенно в истории непристойного словаря. Назвать акт своим именем – это звучит забористо, но, если в данной среде крепкое словечко не в диковинку, троп, эвфемизм действует сильней, убедительней. Таково русское гусарское *«утилизировать»*. Потому-то обидней иностранные термины, и они охотно в этих целях перенимаются, оттого-то удесятеряет действенность термина немыслимый эпитет – *голландский* или *моржовый*, притянутый русским ругателем к имени предмета, не имеющего ни к моржам, ни к Голландии никакого отношения. Потому-то мужик перед ходовым упоминанием о совокуплении с матерью (в пресловутых бранных формулах) дает предпочтение фантастическому образу совокупления с душой, еще воспользовавшись для усиления формой отрицательного параллелизма («твою душу не мать»).

Таков и революционный реализм в литературе. Слова вчерашнего повествования больше ничего не говорят. И вот предмет характеризуется по признакам, которые вчера признавались наименее характерными, наименее достойными передачи и которых не замечали. «Он любит останавливаться на несущественном» – таково классическое суждение консервативной критики всех времен о современном новаторе. Предоставлю любителю цитат самому подобрать соответствующие материалы из критических отзывов современников о Пушкине, Гоголе, Толстом, Андрее Белом и т.д. Такая характеристика по несущественным признакам представляется адептам нового течения более реальной, нежели окаменелая традиция, им предшествующая. Восприятие иных – консервативнейших – продолжает определяться старым каноном, и потому его деформация, осуществленная новым течением, представляется им отказом от правдоподобия, уклоном от реализма; они продолжают пестовать старые каноны как единственно реалистические. Итак, поскольку мы выше говорили о значении *А* термина «реализм», т.е. о тенденции к художественному правдоподобию, мы видим, что такое определение оставляет место для двусмыслицы.

A_1 – тенденция к деформации данных художественных канонов, осмысленная как приближение к действительности.

A_2 – консервативная тенденция в пределах данной художественной традиции, осмысленная как верность действительности.

Значение *В* предусматривает мою субъективную оценку данного художественного явления как верного действительности; итак, подставив полученные результаты, находим:

Значение B_1 – т.е.: Я революционер в отношении к данным художественным навыкам, и деформация оных воспринимается мною как приближение к действительности.

* Это слово (*фр.*).

Значение B_2 – т.е.: Я консерватор, и деформация данных художественных навыков воспринимается мною как извращение действительности.

В последнем случае только художественные факты, не противоречащие, на мой взгляд, данным художественным навыкам, могут быть названы реалистическими, но поскольку наиреалистичнейшими, с моей точки зрения, являются именно мои навыки (традиция, к которой я принадлежу), то, учитывая, что в рамках иных традиций, даже не противоречащих моим навыкам, последние осуществлены не вполне, я усматриваю в этих традициях лишь частичный, зачаточный, недоразвившийся или упадочный реализм, между тем как единственно подлинным реализмом объявляется тот, на котором я воспитан. В случае же B_1 я, обратно, ко всем художественным формам, которые противоречат данным художественным навыкам, для меня неприемлемым, отношусь так же, как в случае B_2 я бы отнесся к формам НЕ противоречащим. В этом случае я легко могу приписать реалистическую тенденцию (в A_1 смысле слова) формам, вовсе не задуманным, как таковые. Так примитивы часто интерпретировались под углом зрения B_1. Бросалось в глаза их противоречие канону, на котором мы воспитаны, тогда как их верность своему канону, традиционность упускалась из виду (A_2 истолковывалось как A_1). Точно так же писания, вовсе не задуманные как поэтические, могут быть восприняты и истолкованы как таковые. Ср. отзыв Гоголя о поэтичности описи драгоценностей московских царей, замечание Новалиса о поэтичности азбуки, заявление футуриста Крученых о поэтическом звучании счета из прачечной или поэта Хлебникова о том, как порою опечатка художественно искажает слово.

Конкретное содержание A_1 и A_2, B_1 и B_2 крайне относительно. Так, современный оценщик усмотрит реализм в Делакруа, но не в Делароше, в Эль Греко и Андрее Рублеве, но не в Гвидо Рени, в скифской бабе, но не в Лаокооне. Как раз обратно судил бы воспитанник академии прошлого века. Улавливающий правдоподобие Расина не улавливает правдоподобия у Шекспира, и наоборот.

Вторая половина XIX века. Группа художников борется в России за реализм (первая фаза C, т.е. частный случай A_1). Один из них – Репин – пишет картину «Иван Грозный и сын его Иван». Соратники Репина приветствуют ее как реалистическую (C – частный случай B_1). Обратно – академический учитель Репина возмущен нереальностью картины, подробно вычитывает извращения правдоподобия у Репина в сопоставлении с единственно для него самого правдоподобным академическим каноном (т. е. с точки зрения B_2). Но вот академическая традиция изжита, канон «реалистов»-передвижников усваивается, становится социальным фактом. Возникают новые живописные тенденции, начинается новый Sturm und Drang в переводе на язык программных деклараций – ищут новой правды. Современному художнику картина Репина поэтому, разумеется, представится неестественной, неправдоподобной (с точки зрения B_1), и лишь консерватор чтит «реалистические заветы», силится глядеть глазами Репина (вторая фаза C, т.е. частный случай B_1). Репин в свою очередь не усматривает в Дега и Сезанне ничего, кроме кривляния и извращения (с точки зрения B_2). На этих примерах очевидна вся относительность понятия «реализм»; между тем историки искусства, по своим эстетическим навыкам принадлежа, как мы уже оговаривали, в большинстве к эпиго-

нам реализма (C второй фазы), произвольно ставят знак равенства между C и B_2, хотя в действительности C – лишь частный случай B. Как мы знаем, A негласно подменивается значением B, причем не улавливается принципиальное различие между A_1 и A_2, разрушение идеограмм осознается лишь как средство к созданию новых – самодовлеющего эстетического момента в деформации консерватор, разумеется, не воспринимает. Таким образом, имея в виду как будто A (собственно A_2), историки искусства в действительности апеллируют к C. Поэтому когда историк литературы примерно заявляет: «русской литературе свойствен реализм», то это звучит равносильно афоризму «человеку свойственно быть двадцатилетним».

Поскольку утвердилась традиция, что реализм – это C, новые художники-реалисты (в смысле A_1 этого термина) вынуждены объявить себя неореалистами, реалистами в высшем смысле слова или же натуралистами, устанавливать различие между реализмом приблизительным, мнимым (C) и, на их взгляд, подлинным (т.е. своим). «Я реалист, но только в высшем смысле слова», – заявил уже Достоевский. И почти ту же фразу повторяли поочередно символисты, итальянские и русские футуристы, немецкие экспрессионисты и проч. и проч. Порою эти неореалисты окончательно отождествляли свою эстетическую платформу с реализмом вообще, и поэтому они вынуждены, оценивая представителей C, отлучить их от реализма. Так, посмертной критикой был взят под сомнение реализм Гоголя, Достоевского, Толстого, Тургенева, Островского.

Самое C характеризуется историками искусства (в частности, литературы) очень неопределенно и приблизительно – нельзя забывать, что характеристику дают эпигоны. Ближайший анализ, несомненно, подставит вместо C ряд величин более точного содержания, покажет, что отдельные приемы, которые мы относим огульно к C, характерны далеко не для всех представителей так называемой реалистической школы, а с другой стороны, обнаруживаются также вне данной школы.

Мы уже говорили о прогрессивном реализме как о характеристике по несущественным признакам. Один из приемов такой характеристики, культивированный, между прочим, рядом представителей школы C (в России – так называемой гоголевской школой) и потому иногда неправильно отождествляемый с C вообще, – это уплотнение повествования *образами, привлеченными по смежности, т.е. путь от собственного термина к метонимии* и синекдохе. Это «уплотнение» осуществляется наперекор интриге либо вовсе отменяет интригу. Возьмем грубый пример: два литературных самоубийства – бедной Лизы и Анны Карениной. Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке. Этот несущественный признак Карамзину показался бы бессмысленным, хотя по сравнению с авантюрным романом XVIII века рассказ Карамзина – тоже цепь несущественных признаков. Если в авантюрном романе XVIII века герой встречал прохожего, то именно того, который нужен ему или по крайней мере интриге. А у Гоголя, или Толстого, или Достоевского герой обязательно встретит сперва прохожего ненужного, лишнего с точки зрения фабулы, и завяжет с ним разговор, из которого для фабулы ничего не последует. Поскольку такой прием нередко объявляется реалистическим, обозначим его через D, повторяя, что D часто бывает представлено в C.

Мальчику задают задачу: из клетки вылетела птица; за какое время

долетела она до леса, если ежеминутно пролетала столько-то, а расстояние между клеткой и лесом такое-то. Мальчик спрашивает: а какого цвета была клетка? Этот мальчик был типичным реалистом в *D* смысле слова.

Или еще анекдот – «армянская загадка»: «Висит в гостиной, зеленая. Что такое? – Оказывается: селедка! – Почему в гостиной? – А разве не могли повесить? – Почему же зеленая? – Выкрасили. – Но зачем? – Чтобы труднее было отгадать». Это стремление, чтобы труднее было отгадать, эта тенденция к замедлению узнавания ведет к акцентированию нового признака, к новопритянутому эпитету. В искусстве неизбежны преувеличения, писал Достоевский; чтобы показать вещь, надо деформировать ее вчерашний облик, окрасить ее, как окрашивают препарат для наблюдения под микроскопом. Вы расцвечиваете предмет по-новому и думаете: он стал ощутительней, очевиднее, реальней (A_1). Кубист умножил на картине предмет, показал его с нескольких точек зрения, сделал осязательнее. Это – живописный прием. Но есть еще возможность – в самой картине мотивировать, оправдать этот прием; например, предмет повторен, отраженный в зеркале. Точно так же в литературе. Селедка – зеленая, ибо выкрасили – ошеломляющий эпитет реализован – троп обращается в эпический мотив. Зачем выкрасили – ответ у автора найдется, но на деле справедлив один ответ: чтобы труднее было отгадать. Таким образом, несобственный термин может быть навязан предмету, либо он может быть подан как частная концепция этого предмета. Отрицательный параллелизм отвергает метафору во имя собственного термина. «Я не дерево, я женщина», – говорит девушка в стихотворении чешского поэта Шрамека. Это литературное построение может быть оправдано, из черты сказа стать деталью сюжетного развития. – Одни говорили: это следы горностая, другие отвечали: нет, это не следы горностая, это проходил Чурила Пленкович. – Обращенный отрицательный параллелизм отвергает собственный термин для метафоры (в цитированном стихотворении Шрамека – «Я не женщина, я дерево» или в театральной пьесе другого чешского поэта, Карела Чапека: – *Что это? – Носовой платок. – Это не носовой платок. Это прекрасная женщина, стоящая у окна. Она в белой одежде и мечтает о любви...*).

В русских эротических сказках образ совокупления часто подается в терминах обращенного параллелизма, равно как и в свадебных песнях, с той разницей, что в этих песнях метафорическое построение обычно ничем не оправдано, между тем как в сказках эти метафоры мотивируются как способ соблазнить девку, примененный лукавым героем сказки, или же эти метафоры, рисующие совокупление, мотивируются как звериное истолкование непонятного для зверей человеческого акта. Последовательная мотивировка, оправдание поэтических построений также порою называется реализмом. Так, чешский романист Чапек-Ход полушутя называет «реалистической главой» мотивировку путем тифозного бреда «романтической» фантастики, поданной в первой главе повести «Самый западный славянин».

Обозначим такой реализм, т.е. *требование последовательной мотивировки, реализации поэтических приемов,* через *E*. Это *E* часто смешивается с *C*, *B* и т. д. Поскольку теоретики и историки искусства (в особенности литературы) не различают разнородных понятий, скрывающихся под термином «реализм», постольку они обращаются с ним,

как с мешком, беспредельно растяжимым, куда можно упрятать все что угодно.

Возражают: нет, не все что угодно. Фантастику Гофмана никто не назовет реализмом. Значит, какое-то одно значение у слова «реализм» все-таки есть, что-то может быть взято за скобку.

Отвечаю: никто не назовет лопаты косой, но это не значит, что слово «коса» наделено всего одним значением. Нельзя отождествлять безнаказанно различные значения слова «реализм», как нельзя, не рискуя прослыть умалишенным, смешивать женскую косу с железной. Правда, первое смешение легче, ибо различные понятия, скрывающиеся за единым термином «ключ», между собой резко разграничены, между тем как мыслимы факты, о которых можно одновременно сказать: это реализм в C, B, A_1 и т.д. смысле слова. Но тем не менее C, B, A_1 и т.д. смешивать недопустимо. Вероятно, существуют в Африке арапы, которые и в игре оказываются арапами. Несомненно, существуют альфонсы с крестным именем Альфонс. Это не дает нам права каждого Альфонса считать альфонсом и не дает ни малейшего основания делать выводы о том, как играет в карты арапское племя. Заповедь самоочевидна до глупости, но тем не менее говорящие о художественном реализме против нее беспрестанно погрешают.

КОММЕНТАРИИ

Основа сравнительного славянского литературоведения

Стр. 25. ... *выделяя тем самым анлаут.* – В исследованиях Я. Курсите и В. Н. Топорова (см. сб.: Слово в нашей речи. Рига, Авотс, 1985) показано, что звукозапись, в том числе и аллитерация, в латышских народных песнях (дайнах) в ряде случаев может иметь древние (балто-славянские и даже индоевропейские) истоки. Но дальнейшее ее распространение могло быть связано с поздней фиксацией ударения на первом слоге в латышском языке согласно той общей закономерности, которая для разных языков с ударением на первом слоге и аллитеративной техникой в стихосложении обоснована в особенности Е. Д. Поливановым.

... *Сходным образом дело обстоит в древнерусской литературе...* – Особенно подробно использование аллитерации и анаграмм в древнерусских текстах было рассмотрено в последующих трудах Р. Якобсона: J a k o b s o n R. Retrospect. – R. J a k o b s o n. Selected Writings, IV, The Hague–Paris, 1966, p. 680-690.

Стр. 26. ... *хореическую строфу Пушкина...* – Приведенный вариант данной строфы не вышел в окончательный текст стихотворения; см. П у ш к и н А. С. Полн. собр. соч., т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1949, с.731.

Стр. 27. ... *для чешского читателя вариативная функция словораздела в русской поэзии настолько чужда, что русский стих кажется ему полностью лишенным вариативного элемента и поэтому невыносимо однообразным.* – В этом разделе Р. Якобсон кратко суммировал выводы двух больших своих монографий (на русском и чешском языках), в которых изучены особенности чешского стиха соотносительно с русским. По мысли Якобсона, возможности стиха определяются репертуаром тех возможностей, которые задаются языком. Поэтому его работы по сравнительной метрике опирались на контрастивное описание фонологических систем соответствующих языков. В позднейших стиховедческих исследованиях подчеркивается значение культурно-исторических факторов, накладывающихся на языковые.

... *Является ли этот поэтический феномен прямым следствием четкого разграничения двух фонологических классов – звонкого и глухого, – которое все еще присутствует в славянских языках?* – В русской поэзии рифмы, допускающие созвучие глухих и звонких (*ПетрОПОЛЬ – сОБОЛЬ*), встречаются (в редких случаях, около 1–2% всех рифм) у Некрасова (Г а с п а р о в М. Л. Некрасов в истории русской рифмы. – В кн.: Н. А. Некрасов и русская литература. Ярославль, 1976, с.77-89) и у некоторых современных поэтов (Г а с п а р о в М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 194, 288).

Стр. 29. *...Характерные примеры... можно найти уже... в так называемом Киевском миссале...* – Архаизм языка Киевского миссала (так называемых «Киевских листков») признается большинством исследователей, которые вслед за Р. О. Якобсоном (посвятившим этому тексту ряд работ, собранных в издании: J a k o b s o n R. Selected Writings, vol. VI, pt. 1, pt. 2. The Hague – Paris – Berlin, 1985) считают его либо написанным в Моравии еще в IX в. н. э. (M a r e š F. V. Die Anfänge des slavischen Schrifttums und die kulturelle Selbstständigkeit der Slaven. – «Wiener Slavistisches Jahrbuch», 16, Wien, 1970, S. 77-88), либо несколько позднее – в X в. (B i r n b a u m H. Wie alt ist das altertümlichste slavische Sprechdenkmal? Weitere Erwä-

gungen zur Herkunft der Kiever Blätter und zu ihrem Platz in der Literatur des slavischen Mittelalters. – «Die Welt der Slaven», Bd. 26, 1981, S. 225-258; Birnbaum H. Noch einmal zur Lautgestalt der Kiever Blätter und zur Frage nach ihrer Herkunft. – «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. 38, 1975, S. 335-338). Альтернативная точка зрения, отличающая подлинность текста (Hamm J. Das glagolitische Missale von Kiew. Wien, 1979), не получила признания.

Стр. 30. ... *сверхъестественное основание им Санкт-Петербурга «на дне моря» ...и укрощение невских волн.* – Ср. следующие строки из «Медного всадника»:

Плеская шумною волной
В края своей ограды стройной,
Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной.

Стр. 33. ... *Мечта о спокойной семейной жизни (жена и «щей горшок»)* ... – Ср. вариант, не вошедший в окончательную редакцию:

Себе смиренный уголок...
Кровать, два стула; щей горшок
Да сам большой; чего мне боле?

Стр. 38. ... *выявить такие характеристики славянской романтической живописи или музыки...* – Изучение славянской народной музыки приводит исследователей к выводу о наличии в ней некоторых общих черт, возводимых к достаточно глубокой древности (см. Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., Музыка, 1975) и, возможно, связанных с открытыми впервые Р. Якобсоном и его последователями исконными особенностями общеславянского (песенного) стиха, которые в той мере, в какой осуществляется преемственность с дальнейшими музыкальными традициями, в известной степени соотносимы с общеславянским наследием, как и с ареальными чертами, общими для древних славян и их соседей.

Стр. 43. ... *сравнение с греческим подтверждает реконструированную славянскую ритмическую модель и проецирует ее ... в доисторическое прошлое.* – После опубликования работ Р. Якобсона по славянской сравнительно-исторической метрике началось интенсивное исследование других индоевропейских метрических традиций, сопоставляемых со славянской традицией, вероятное родство которой с греческо-индоиранской (описанной ранее Мейе) было показано Якобсоном. В частности, в кельтской традиции (в древнеирландской поэзии, формулы которой и в других отношениях весьма архаичны) были выявлены возможные соответствия главным типам славянского стиха, соотносимым с древнейшим греческим и ведийским: Watkins C. Indo-European metrics and archaic Irish verse. – «Celtica», 1963, vol. VI, p. 194-249. Выяснилось, что во всех этих традициях отражен восьмисложный стих с цезурой, делящей его на группы в 5, 4 и 3 слога: 4 + 4, 3 + 5, 5 + 3. Сходный стих выявлен и в основе раннего латинского сатурнического стиха (Cole T. The Saturnian verse. – «Yale Classical Studies», vol. XXI, 1969, p. 1-75; West M. Indo-European metre. – «Glotta», Bd. LI, H. 3/4, 1973, p. 161-187), а также и в древнем анатолийском стихе – хеттском (Иванов Вяч. Вс. Заметки по сравнительно-исторической индоевропейской поэтике. – In: To Honor Roman Jakobson, vol. 2. The Hague, 1967, p. 977-978) и позднейшем лидийском (Miller D. G. Traces of Indo-European metre in Lydian. – In: Studies presented to Prof. R. Jakobson by his students. Cambridge (Mass.), 1968, p. 207-221). Благодаря сравнению всех этих, а также и некоторых других традиций (восточнобалтийских: латышской и литовской, тохарской и др.) становится все более вероятным общеиндоевропейский характер тех ограничений на число слогов в строке и ее частях, которые были предположены Якобсоном, см.: Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы, т. 2. Тбилиси, изд-во Тбилисск. ун-та, 1984, с. 839–842;

N a g y G. Comparative studies in Greek and Indic meter (Harvard Studies in Comparative Literature, vol. 33). Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1974.

Значительно более сложный вопрос представляет установление древности распределения кратких и долгих слогов в индоевропейском стихе. Те соотношения в греческом и ведийском стихе, которые изучались в свое время Мейе, должны были сложиться (как и отчасти с ними сходные явления в раннем славянском стихе) в период падения ларингальных, из сочетаний которых с предшествующими краткими гласными образовались долгие гласные фонемы (совпавшие со ступенью растяжения краткого гласного, бывшей до того единственным источником долгот). В таком случае распределение кратких и долгих слогов в стихе сложилось в период развития отдельных диалектов, т.е. после общеиндоевропейского периода. В этом плане может представить интерес вывод, сделанный в последней работе Куриловича (K u r i ł o w i c z J. Metrix und Sprachgeschichte. – «Prace językoznawcze», 83. Wrocław-Warszawa: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 237) о невозможности доказательства внутри индоиранского квантитативного характера древнего метра. Вместе с тем, если правильны сделанные в последнее время предположения о тоновом характере общеиндоевропейской акцентуации, следовало бы поставить вопрос о возможной связи тонов с древнейшей структурой стиха.

Стр. 44. ... *существуют ли унаследованные от общего репертуара сюжеты.* – Исследование общих для всех славянских фольклорных традиций приемов изобразительности вслед за Миклошичем было продолжено П. Г. Богатыревым и другими учеными (см. Б о г а т ы р е в П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., Искусство, 1971; И в а н о в Вяч. Вс., Т о п о р о в В. Н. К реконструкции праславянского текста. – В кн.: Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 88-157), тогда как в развитие работ Р. О. Якобсона в последние три десятилетия было проведено детальное исследование общеславянских мифологических сюжетов (ср. Ж и р м у н с к и й В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. – В кн.: Ж и р м у н с к и й В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., Наука, 1979, с. 192-280; И в а н о в Вяч. Вс., Т о п о р о в В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., Наука, 1965; И в а н о в Вяч. Вс., Т о п о р о в В. Н. Исследования в области славянских древностей. М., Наука, 1974; ср. также статьи по славянской мифологии в изд.: Мифы народов мира, т. 1–2. М., Сов. энциклопедия, 1981–1982).

Стр. 45. ... *перестройку сербского эпического размера в том же направлении, в каком русская устная традиция видоизменила его общеславянский прототип.* – Как показали последующие исследования, в пушкинском стихе «Песен западных славян» сохранены в среднем такие характеристики сербского десетераца, как число слогов в строке, тогда как число слогов в интервалах между ударениями варьирует в широких пределах (от 1 до 3 слогов), см.: К о л м о г о р о в А. Н. О метре пушкинских «Песен западных славян». – «Русская литература», 1966, № 1, с. 98-111; Г а с п а р о в М. Л. Русский народный стих в литературных имитациях. – «International Journal of Slavic linguistics and poetics», 1975, vol. 19, p. 77-107.

Стр. 48. *Традиционное название – древнецерковнославянский...* – Широко используется термин «старославянский» по отношению к наиболее раннему этапу развития этого языка (в IX–XI вв. н.э.), тогда как термин «церковнославянский» чаще применяется по отношению к более поздним этапам и изводам. О степени близости диалектов общеславянского языка в период существования старославянского ср. также: Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху раннего Средневековья. М., Наука, 1982.

Стр. 54. ... *испытало на себе влияние чешской агиографии.* – Относительно современного состояния вопроса о древнейших чешско-восточнославянских литературных связях, сказавшихся в текстах, описывающих житие и мученичество Бориса и Глеба и других святых, ср.: Medieval Russian Culture, ed. by H. Birnbaum and M. S. Flier. Berkeley–Los Angeles, 1984. Одной из основных и достаточно сложных проблем, детально исследованных в последнее время в работах Б. Н. Флори и других ученых, является первичность разных (латинской и церковнославянской) версий жития одного и того же святого в самой чешской традиции, а также характер инноваций в древнерусском житии.

Стр. 56. ... *достаточно упомянуть Блока, Белого, Клюева, Есенина и Маяковского...* – Ср. замечания Б. Л. Пастернака о стиле ранней лирики Маяковского: «Нельзя отделаться от литургических параллелей... В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв, от Пушкина, в "Отцах пустынниках" пересказавшего Ефрема Сирина, и от Алексея Толстого, перекладывавшего погребальные самогласны Дамаскина стихами, Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми славами разговорной речи. Эти залежи древнего творчества подсказывали Маяковскому пародическое построение его поэм. У него множество аналогий с каноническими представлениями, скрытых и подчеркнутых. Они призывали к огромности, требовали сильных рук и воспитывали смелость поэта. Очень хорошо, что Маяковский и Есенин не обошли того, что знали и помнили с детства, что они подняли эти привычные пласты, воспользовались заключенной в них красотой и не оставили ее под спудом» (П а с т е р н а к Б. Л. Люди и положения. – В кн.: Борис П а с т е р н а к. Воздушные пути. Проза разных лет. М., Сов. писатель, 1982, с. 454-455).

Стр. 57. ... *Епифаний оценивает достижение Стефана даже еще выше...* – О характере прославления св. Стефана Пермского Епифанием Премудрым см.: B o r t n e s J. Det gammelrussiske helgenvita: Dikterisk egenart og historisk betydning. Oslo, 1975; B o r t n e s J. The function of word-weaving in the structure of Epiphanius' «Life of Saint Stephen, Bishop of Perm». – In: Medieval Russian Culture. Berkeley–Los Angeles, 1984, p. 311-342; B i r n b a u m H. Orality, literacy and literature in Old Rus'. – «Die Welt der Slaven», 1985, Jahrgang XXX, 1 (N.F.IX,1), 1985, p. 179.

Стр. 62. ... *Борис Пастернак... наткнулся на чешские переводы его прозы и стихов.* – Кроме письма, пересказываемого в статье Р. Якобсона, Б. Пастернак выразил свои чувства, связанные с выходом в 1935 г. тома его стихов в чешских переводах Й. Горы в стихотворении «Все наклоненья и залоги...»:

... На днях я вышел книгой в Праге.
Она меня перенесла
В те дни, когда с заказом на дом
От зарев, догоравших рядом,
Я верил на слово бумаге,
Облитой лампой ремесла...
... Как вдруг – издание из Праги.
Как будто реки и овраги
Задумали на полчаса
Наведаться из грек в варяги,
В свои былые адреса...

(Борис П а с т е р н а к. Стихотворения и поэмы. Б-ка поэта. Больш. серия. М., Сов. писатель, 1965, с. 555-556.)

Вопросы поэтики: постскриптум к одноименной книге

Стр. 84. ... *математик Рене Том...* – См. Т о м Р. Топология и лингвистика. Пер. с франц. с предисловием Ю. И. Манина. – «Успехи математических наук», т. XXX, вып. 1, 1975, с. 199-221.

Стр. 86. ... *он ссылается на статью о «Кошках» ...* – Статья Р. Якобсона и К. Леви-Строса «"Кошки" Шарля Бодлера» впервые была напечатана в журнале «L' homme», 1962, janvier–avril; на русском языке – в сб.: Структурализм: «за» и «против». М., Прогресс, 1975, с. 231-255.

Грамматический параллелизм и его русские аспекты

Стр. 101. ... *Bunkyō hifuron»...* – «"Бунке хифурон» («Тайная палата зерцала литературы») – сочинение по теории высокой прозы, автором которого был Кукай – японский монах, живший в Китае.

Стр. 103. ... *по остяцкой и вогульской метрике...* – «остяцкий» – старое название хантыйского, «вогульский» – старое название мансийского языка (угорские языки Западной Сибири).

Стр. 112. ... *согласно терминологии Отто Есперсена...* – См. Е с п е р с е н О. Философия грамматики. М., 1958, с. 381.

Аксиомы системы стихосложения

Стр. 133. ... *Мордва – нация, живущая в районе Волги, ее язык...* – Существуют две разновидности мордовского языка – западная (мокша-мордовский) в районе реки Мокши и восточная (эрзя-мордовский) в долине реки Суры. Мокша-мордовский и эрзя-мордовский в настоящее время используются в качестве двух самостоятельных языков. Ударение в эрзя-мордовском подвижное и свободное (предполагают, что под влиянием русского языка), тогда как отмечаемая в статье Якобсона и Лотца нерелевантность ударения, вероятно характеризовавшая в древности и прамордовский язык (Х а й д у П. Уральские языки и народы. М., Прогресс, 1985, с. 75), сохранена в мокша-мордовском, где место ударения зависит от фонетических факторов.

...N. Trubetzkoy. Zur Struktur... – См. Т р у б е ц к о й Н. С. Избранные работы по филологии. М., Прогресс, 1987.

«Скорбь побиваемых у дров»

Стр. 144. ... *о высоком уровне... московского словесного искусства в бурном начале XVII в.* – По определению новейшей истории русского стиха, в тексте «Сказания Авраамия Палицына» обнаруживается «игра антитетических созвучий, напоминающая и о пословицах, и о риторике Даниила Заточника, и о каламбурах Шиллеровой проповеди капуцина из "Валленштейна", имитирующей стиль немецкого барокко» (Г а с п а р о в М. Л. Очерк истории русского стиха. М., Наука, 1984, с. 27).

Статуя в поэтической мифологии Пушкина

Стр. 169. ... *Мы надеемся посвятить этой проблеме отдельное исследование.* – См. наст. сборник, с. 33, а также статью Р. О. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» в кн.: «Poetics. Poetyka. Поэтика», Polska Akademia Nauk, Warszawa. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, 1961, s. 395-417; перепечатано в сб.: Семиотика. М., Радуга, 1983, с. 462-482.

Стр. 173. ... *поэт вызывает воспоминания о вечной жизни стального Петра...* – «Петербургский миф» с тремя главными его персонажами – оживающим Медным Всадником, его конем и змеей – в стихотворении Блока был проанализирован Иннокентием Анненским (А н н е н с к и й И. О современном лиризме. – В кн.: Инно-

кентий Анненский. Книги отражений (сер. «Литературные памятники»). М., Наука, 1979, с. 339-340). Этот же миф (возможно, в связи со стихотворением Блока) использован и в стихотворении самого Анненского о Петербурге. Ожившая статуя Медного Всадника характерна не только для поэзии, но и для прозы символистов, в частности для журнального (первого) варианта «Петербурга» Андрея Белого (см. Андрей Белый. Петербург (сер. «Литературные памятники»). М., Наука, 1981), с которым в 1916 г. (к моменту написания двух анализируемых Якобсоном стихотворений) должен был быть знаком Маяковский. См. об этом и о других откликах «Медного всадника» в литературе начала века подробно: Долгополов Л. На рубеже веков. Л., Сов. писатель, 1985 (2 изд.), с. 150-260; сб.: Семиотика города и городской культуры. Петербург («Труды по знаковым системам», 18). Тарту, Изд-во Тартус. ун-та, 1984; Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить». М., Книга, 1985. Сходство журнального варианта «Петербурга» с «Последней петербургской сказкой» Маяковского проявляется, в частности, в том, что оживший Медный всадник – Петр оказывается в ресторане. Сюжетное развитие неодинаково: романтически проподнятое у Белого, где каменная «громада» за столиком в трактире все как бы мерещится герою романа – Николаю Аполлоновичу, и подчеркнуто сниженное до анекдота у Маяковского. Но и у Белого поведение Петра вплетается в гротеск изображения кабачка, только в финале сцены призрак становится «медным» и обретает литературно-традиционную грозность. Белый в этой сцене в кабачке (и в другой, где Медный Всадник преследует одного из персонажей в доме, где он живет) ближе к первоисточнику – пушкинской поэме: и у него грозный призрак – как бы галлюцинация больного воображения. У Маяковского в «Последней петербургской сказке» гротескная история появления Медного Всадника в ресторане рассказывается как всамделишная. Как у Белого, Петр не один. Но в «Петербурге» его в кабачке сопровождает голландец, а в стихотворении Маяковского в ресторане трое – «император, лошадь и змей» (т.е. три главных персонажа «петербургского мифа», каким он обычно предстает в поэзии начала века).

Стр. 174. ... *лирический монолог завершается выражением отвращения к посмертной, застывшей славе, воплощенной в статуе.* – Из поэтов, стилистически близких к молодому Маяковскому, в те же годы темы Пушкина об оживающей статуе коснулся в стихотворении «Возможность» (в первом варианте «Фантазм») в сборнике «Поверх барьеров» Пастернак. В этом сборнике цикл «Петербург» содержит образ Петра, машущего шляпой, и обращение к тому, чей вымысел – город и кто «не нашел себе места» нигде (стихи относятся к концу 1915 г., т.е. по времени близки к первым двум из стихотворений Маяковского, рассмотренных Якобсоном).

О «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»

Стр. 199. ... *в наплыв разнородных, метафорически призрачных, моторно-слуховых впечатлений.* – Характер этих впечатлений передан великим физиологом Ухтомским: «В нормальной нервной системе трудно представить себе вполне бездоминантное состояние. Вероятно, оно было бы более или менее равномерное, очень слабое возбуждение, разлитое более или менее по всем центрам. Из нашего личного опыта более всего к нему приближается, вероятно, состояние бессонницы с ее слабо бродящими, неопределенными впечатлениями:

Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...»

(Ухтомский А. Парабиоз и доминанта. – В кн.: Ухтомский А. А. Избран-

ные труды (сер. «Классики науки»). Л., Наука, 1979, с. 99-100.)

Стр. 204. ... *в статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии».* – См. примечание к с. 169.

Пушкин и народная поэзия

Стр. 208. ... *знакомых ему чешских имен и русифицированной немецкой оперы...* – Пушкин использовал оперу «Днепровская русалка» – переработку волшебной комической оперы «Das Donauweibchen» («Фея Дуная»), текст венского драматурга К. Ф. Генслера, музыка Ф. Кауера, русский текст театрального переводчика Н. Краснопольского, музыкальные дополнения С. Давыдова. Переработка использована Пушкиным в драме «Русалка» (см. комментарий в изд.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7: Драматические произведения. М., Изд-во АН СССР, 1935, с. 623, 624, 636) и в стихотворении «Яныш королевич». См. также Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., Просвещение, 1980, с. 191 (комментарий к строфе XII главы II).

Заметки на полях лирики Пушкина

Стр. 217. *Ученый... говорит о мятежных настроениях и последующей капитуляции поэта.* – Эти замечания Р. Якобсона следует считать дополнительными (в смысле принимавшейся и обсуждавшейся им теории дополнительности Н. Бора) по отношению к его собственной концепции, изложенной им в работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», написанной одновременно с настоящей статьей. В первой работе Якобсон сам стоит на позиции ученого-исследователя, здесь же характеризует точку зрения собственно читательскую, лучше позволяющую проникнуть в целостность пушкинской символики.

Заметки на полях «Евгения Онегина»

Стр. 219. ... *Пушкин вырабатывает оригинальное строфическое построение, реализованное в первой главе «Евгения Онегина» ...* – Согласно принятой в настоящее время точке зрения (см. Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. – В кн.: Пушкин: исследования и материалы, 2. М.–Л., 1958; также Томашевский Б.В. Стих и язык. М.–Л., 1959, с. 294-295), онегинская строфа была разработана Пушкиным в 1823 г. в виде четырех «субстроф» (трех четверостиший с перекрестной, затем парной, потом охватной рифмовкой и заключительного двустишия: АбАб + ВВгг + ДееД + жж; некоторое предварение находят в оде 1803 г. С. Боброва, где отсутствует, однако, второе четверостишие: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., Наука, 1974, с. 154). На рукописи «Тавриды» схема строфы могла быть написана Пушкиным позднее, когда он переработал отрывок из «Тавриды» для включения в текст «Евгения Онегина».

Стр. 220. *«...пишу пестрые строфы романтической поэмы...»* – Отрывок из перлюстрированного письма Пушкина, которое в настоящее время относят к апрелю – первой половине мая 1824 г. Предполагается иногда («Переписка А. С. Пушкина», т. 1. М., 1982, с. 177), что под «романтической поэмой» имелись в виду не «Евгений Онегин», а «Цыганы»; некоторые исследователи считают адресатом Кюхельбекера (см. А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. X. М., Наука, 1966, с. 86).

... *Современник поэта удачно сравнивал «Онегина» с музыкальным каприччио...* – Вероятно, Р. Якобсон имел в виду следующее место из рецензии Н. А. Полевого на первую главу «Евгения Онегина». «В музыке есть особый род произведений, называемых capriccio – и в Поэзии есть они: таковы *Дон Жуан* и *Беппо* Байрона, таков и *Онегин* Пушкина. Вы слышите очаровательные звуки: они льются, изменяются, говорят воображению и заставляют удивляться силе и чувству Поэта...» («Мо-

сковский Телеграф», 1825, ч. 2, № 5). Статья из «Сына Отечества», откуда взята непосредственно следующая в тексте статьи Р. Якобсона цитата, принадлежит анонимному рецензенту.

Как справедливо отметил Белинский... – «... В самой сатире его так много любви, самое отрицание его так часто похоже на одобрение и на любование...» («Сочинения Александра Пушкина», статья девятая. – В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 502).

Стр. 221. *...еще Герцен проницательно заметил, что Онегин убивает в Ленском свой юношеский идеал...* – Ср. следующее место из статьи А. И. Герцена: «Пушкин обрисовал характер Ленского с той нежностью, которую испытывает человек к грезам своей юности, к воспоминаниям о временах, когда он был полон надежды, чистоты, неведения. Ленский – последний крик совести Онегина, ибо это он сам, это его юношеский идеал. Поэт видел, что такому человеку нечего делать в России, и он убил его рукой Онегина, – Онегина, который убил его и, целясь в него, не хотел ранить» (А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 205-206, франц. текст на с. 75).

Стр. 224. ... *Относительно недавно расшифрованные фрагменты еще одной главы романа...* – Имеется в виду X глава (см. обзор данных о ней: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, с. 391-415).

Пушкин в свете реализма

Стр. 234. ... *Пушкин... превращается в фигуру, далекую от исторической реальности.* – Подчеркнутый пафос противопоставления исторической реальности Пушкина условной и выхолощенной литературоведческой абстракции в этой полемической статье Якобсона времени Пушкинского юбилея 1937 г. созвучен, напр., цветаевскому поэтическому циклу со сходным содержанием.

Раскованный Пушкин

Стр. 239. – Отнесение этого отрывка и «Заклинания» к Амалии Ризнич, по мнению многих пушкинистов, остается гадательным.

Тайная осведомительница, воспетая Пушкиным и Мицкевичем

Стр. 241. ... *«остроумной, болезненной и страстной особой».* – Из письма Пушкина к Е. М. Хитрово 1828 г. (август – первая половина октября) (подл. по-франц.). Полагают, что слова Пушкина могут относиться и к А. Ф. Закревской.

Из упоминаемых в начале статьи Р. Якобсона произведений Пушкина с уверенностью к Каролине Собаньской пушкинисты относят только стихотворение «Что в имени тебе моем?», вписанное Пушкиным в ее альбом.

Стр. 245. – Строки из неоконченного сонета «Ястреб», который Мицкевич не включал в выходившие при его жизни сборники и собрания сочинений, см. комментарий к сонетам Мицкевича: А. Мицкевич. Собр. соч., т. 1. М., ГИХЛ, 1948, с. 483.

Новейшая русская поэзия

Стр. 277. ... *как заплясали трубы фабрик, как происходит восстание вещей.* – Эти идеи Якобсона развиты в исследовании: Ingold F. P. Zur Komposition von Chlebnikovs *Kranich*-Poem («Zuravl' »). – In: Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb und Ljubljana. Bern – Frankfurt am Main, Peter Lang, 1978, S. 59-76.

Стр. 290. *Синтаксис Хлебникова...* – Общий обзор проблем изучения грамматики Хлебникова в новейшей литературе см.: Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., Наука, 1983.

Стр. 292. *... часто характерна тенденция к безглагольности.* – В исследованиях последних десятилетий выявлено, что тенденция в сторону преобладания именного стиля (хотя бы в определенных стилистически значимых частях стихотворения) характеризует как русскую, так и западноевропейскую и американскую поэзию конца XIX – начала XX в.

Стр. 296. *... как бы образует замкнутую языковую систему.* – Описание системы словотворчества Хлебникова в его небольших стихотворениях дает монография: Vroon R. Velimir Xlebnikov's shorter poems. A key to the coinages. Michigan Slavic Materials, Ann Arbor, 1983; Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., Наука, 1986.

Стр. 302. *Популяризация этого приема у Асеева, Маяковского.* – Развитие приема «внутреннего склонения» у Маяковского прослежено в работе: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., Искусство, 1970. В частности, этот прием в строке «Гриб. Грабь. Гроб...», возводимый к раннему стихотворению Хлебникова (см. там же), оказался важным и для аналогичных опытов в позднейшей западноевропейской литературе, ср. явную реминисценцик gribgrobgrap (с передачей конечного глухого, видимо, при записи устного чтения) в романе Д. Джойса «Finnegans wake».

Заметки о прозе поэта Пастернака

Стр. 326. *... Пастернак, рассматривавший свою литературную задачу как продолжение символизма...* – Эстетическая программа Пастернака, по-своему развивающая идеи символизма на основе некоторых идей раннего Гуссерля, была изложена им в докладе «Символизм и бессмертие», см.: Fleischman L. Aufsätze über Pasternak (Studien und Materialen), Studien und Texte, 11-12. Bremen, 1977, S. 4-61, 116-117. Согласно сохранившемуся и недавно обнаруженному тексту тезисов доклада, по мысли Пастернака, «чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы поучаемся видеть нисколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность – категориальный признак качества; в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно.) Качества объяты сознанием, последнее освобождает качество от связи с личною жизнью, возвращает их исконной их субъективности и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения. Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, – есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт; и поэт никогда не существо – но условие для качества. Поэзия – безумие без безумного. Безумие – естественное бессмертие; Поэзия – бессмертие, допустимое культурой. Значение естественного символа музыки – ритма – находится в поэзии. Содержание поэзии есть поэт, как бессмертие. Ритм символизирует собой поэта. Театр и качество. Понятие заявления, как феномена на уровне бессмертия, в отличие от явления. Слово – духовное образование, наглядное и чувственное в смысле заявления. Слово и поэт. Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя, как предметы вокруг. Это называют наблюдательностью

и письмом с натуры. Символизм размышляет до конца об этом направлении пережитого и строит, согласно ему, свою систему. Поэтому только как система – символизм вполне реалистичен. Однако самый анализ направлений, скрытых в действительности, сообщает этой системе религиозный характер. Символизм достигает реализма в религии. Остается ли символизм искусством?».

Пояснения к этим тезизам даются Пастернаком в его позднем автобиографическом очерке: «Доклад основывался на соображении о субъективности наших восприятий, на том, что ощущаемым нами звукам и краскам в природе соответствует нечто иное, объективное колебание световых и звуковых волн. В докладе проводилась мысль, что эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное, что это субъективность человеческого мира, человеческого рода. Я предполагал в докладе, что от каждой умирающей личности остается доля этой неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которою он участвовал в истории человеческого существования. Главною целью доклада было выставить допущение, что, может быть, этот предельно субъективный и всечеловеческий угол или выдел души есть извечный круг действия и главное содержание искусства. Что, кроме того, хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям. Доклад назывался "Символизм и бессмертие" потому, что в нем утверждалась символическая, условная сущность всякого искусства в том самом общем смысле, как можно говорить о символике алгебры" (Б. Пастернак. Люди и положения. – В кн.: Борис Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., Сов. писатель, 1982, с. 438-439.)

В работах последних лет показано, что эти особенности эстетической позиции Пастернака и определили характерные черты его поэтики, выявленные в статье Якобсона.

Стр. 327. ... *душевному расположению детства.* – Проблема детства и отрочества как основного резервуара художественных образов рассматривается самим Пастернаком во многих его стихах (напр., «Так начинают...», «О детство! Ковш душевной глуби!..»), в автобиографической прозе и эссе. В 1945 г. Пастернак писал: «Что делает художника реалистом, что его создает? Ранняя впечатлительность в детстве, – думается нам, – и своевременная добросовестность в зрелости. Именно эти две силы сажают его за работу, романтическому художнику неведомую и для него необязательную. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность» (Б. Пастернак. Шопен. – В кн.: Воздушные пути..., с. 385).

Стр. 329. «... *Мы пробуем его назвать. Получается искусство*». – Приводимая Якобсоном цитата из «Охранной грамоты» представляет собой переложение идеи, отчетливо сформулированной уже в цитированных выше тезисах доклада «Символизм и бессмертие», см. примечание к с. 326.

Взгляд на «Вид» Гёльдерлина

Стр. 378. ... *грамматический класс шифтеров, т.е. языковых средств...* – Подробнее о шифтерах в разных типах речи см.: Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет. М., Сов. радио, 1978.

Стр. 382. – Развитие идей Якобсона об анаграмматической структуре текста см. в сб.: Структура текста – 81. М., Наука, 1981.

О художественном реализме

Статья написана в 1921 г., в начале пражского периода деятельности Якобсона, опубликована в том же году в чешском переводе в журн. «Červen» (№ 4). Позднее, в период интенсивной переписки Якобсона с П. Тычиной, звавшим его работать в Харьков, данная статья была опубликована на украинском языке в журн. «Вапліте» (Харків, 1927, № 2). Статья представляет интерес как переход от более ранних работ, в которых критика «наивного реализма» (правдоподобия) давалась с позиций кубизма, к более глубокому проникновению в специфику методов художественного реализма XX в. Для дальнейшего развития эстетической концепции Якобсона особенно значимым оказалось предложенное в этой статье понимание «несущественных признаков» в их противопоставлении «существенным»; этот подход затем плодотворно использовался Якобсоном и в его фонологических работах.

Стр. 388. *Это – типичная мотивировка Sturm und Drang'a...* – Sturm und Drang – см. сноску на с. 326.

Стр. 391.... *Рисуя самоубийство Анны, Толстой пишет, главным образом, о ее сумочке.* – Анализ этой особенности реализма Толстого и других писателей XIX в. положил начало исследованию Якобсоном «метонимического» аспекта в противоположность «метафорическому», которое позднее получило развитие в его статье «Упадок кино?» («Listy pro umění a kritiku», Praha, 1933, № 1), а затем в цикле семиотических и общеэстетических работ 40 – 50-х годов. Согласно этой более поздней концепции Якобсона, ядро которой содержалось и в его более ранней статье «О художественном реализме», при использовании метонимических средств писатель (или авторы фильма либо другого произведения искусства) использует в гораздо большей степени явления, находящиеся в «синтагматической» (в семиотическом смысле) связи друг с другом в пределах данного контекста, тогда как метафорические средства ориентированы на «парадигматическую», а не на «синтагматическую» ось. Более специально этот круг идей был намечен на материале художественной литературы еще в работе о прозе Б. Пастернака (см. наст. изд., с. 324). Из эстетических работ 40-х годов параллель такому пониманию можно найти в трудах С. Эйзенштейна. Сопоставляя приемы реализма прозы Диккенса и фильмов родоначальника монтажного кино Гриффита, Эйзенштейн писал: «Тот же метод Диккенса мы узнаем и в неподражаемых гриффитовских эпизодических персонажах, казалось бы, прямо из жизни забежавших на экран. Я уже не помню, кто с кем говорит в американских эпизодах на улице в "Нетерпимости". Но я никогда не забуду маски прохожего с носом, вытянутым между очками, и обвислой бородой, с руками за спиной и маниакальной походкой. Своим проходом он прерывает самый патетический момент в разговоре страдающих юноши и девушки. О них я почти ничего не помню, но прохожий, на мгновение мелькнувший в кадре, стоит передо мною как живой, а видел я картину лет двадцать назад! Иногда эти незабываемые люди действительно входили в фильмы Гриффита почти что с улицы: то это бывал маленький актеришка, выраставший в руках Гриффита в звезду; то человек, так никогда вновь и не снимавшийся; то... видный профессор математики, приглашенный играть страшного палача в "Америке", покойный Луис Уолхейм, так бесподобно сыгравший в дальнейшем солдата в "На западном фронте без перемен". Наконец, вполне в традиции Диккенса и эти милые старики; и эти благородные и чуть-чуть односторонние, страдающие молодые люди и хрупкие девушки; и эти деревенские сплетницы и разные чудаки. У Диккенса они особенно убедительны, когда представлены в объеме эпизодов. "... Еще одно замечание, которое, впрочем, относится ко всем без исключения произведениям Диккенса, – пишет Честертон (Г. Честертон. Диккенс. Л., 1929, с. 141), – все его персонажи тем изумительнее, чем меньшая роль уделена им в романе. Его образы безупречны до тех пор, пока он их не втягивает в действие.

Бамбль является совершенно исключительной фигурой, пока ему не доверяют ужасной тайны... Микобер благороден, пока он бездельничает, но становится малопривлекательным, когда начинает добровольно шпионить за Урией Гиппом... Образ Пексница является наиболее сильным в романе, но, как только он втягивается и интригу, он блекнет..." Гриффит свободен от этого ограничения, и с такой же убедительностью его персонажи перерастают у него из эпизодов в те обаятельные и законченные образы живых людей, которыми так богат экран Гриффита» (Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы. – Эйзенштейн С. Избр. произв. в шести томах, т. 5. М., Искусство, 1968, с. 133). Ту же проблему исследует в своей статье Якобсон, называя подобный реалистический прием встречи прохожего – ненужного, лишнего, с точки зрения фабулы, – реалистическим приемом *D*. С характеристикой метонимического стиля, выдвигающего на первый план детали, согласуется понимание роли деталей у Эйзенштейна (см. Эйзенштейн С. Цит. соч., с. 160).

Стр. 392. *...В искусстве неизбежны преувеличения, писал Достоевский...* – Проблема понимания «фантастического реализма» Достоевским в последнее время стала предметом пристального изучения как специалистов по Достоевскому, так и теоретиков литературы. Публикуя переводы рассказов Э. По (незадолго до того ставшего известным во Франции благодаря Бодлеру), Достоевский в своей заметке анализировал его метод, состоявший в придании максимального правдоподобия отдельным частным подробностям в таком повествовании, которое могло бы показаться предельно фантастическим. Этот принцип, широко использованный самим Достоевским, получил широкое применение в литературе и театре начала XX в., где продолжал использоваться и термин «фантастический реализм» (см. Кекелидзе Э. Театральная концепция Е. Б. Вахтангова. – В кн.: Материалы XXII научной студенческой конференции. Тарту, 1967, с. 92). Приемы фантастического реализма развиваются также в прозе А. Платонова («Чевенгур», «Котлован», «Джан» и др.), М. Булгакова («Собачье сердце», «Мастер и Маргарита»), Д. Хармса и в поэзии А. Ахматовой («Поэма без героя»). К «фантастическому реализму» близки также антиутопия «Мы» Е. Замятина, осмыслившего в своих литературоведческих эссе опыт научной фантастики Г. Уэллса, в которой бытовая реалистическая деталь есть непременное условие реализации фантастического замысла, и последующие романы того же жанра: «Прекрасный новый мир» О. Хаксли и «1984» Д. Оруэлла.

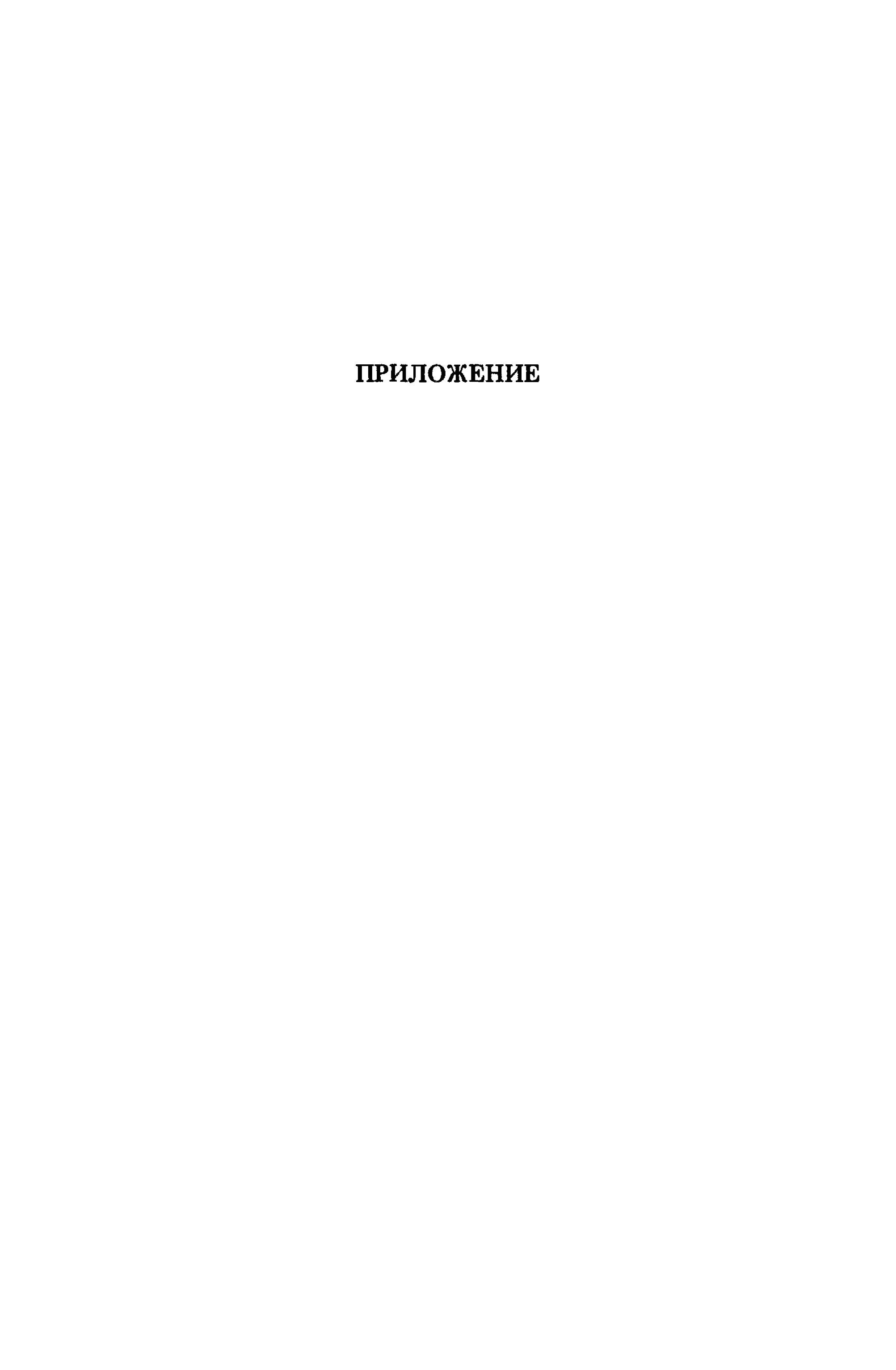
...Кубист умножил на картине предмет, показал его с нескольких точек зрения, сделал осязательнее. Это – живописный прием. Но есть еще возможность – в самой картине мотивировать, оправдать этот прием; например, предмет повторен, отраженный в зеркале. – Здесь прослеживается характерное и для более поздних работ. Якобсона стремление раскрыть универсальные прицниы построения произведения посредством сопоставления новейших приемов авангардного искусства со сходными явлениями в искусстве классическом. Прием повторения в зеркале в «Менинах» Веласкеса позднее подхвачен в известной серии вариаций Пикассо на темы «Менин». Из литературных произведений, близких по атмосфере к постфутуристическому авангарду, можно назвать книгу Б. Пастернака «Сестра моя жизнь», где в нескольких стихотворениях используется повторение (сада и его части – ветки) с помощью зеркала.

... требование последовательной мотивировки, реализации поэтических приемов... – В русской литературе уже у позднего Пушкина (в «Пиковой даме» и «Медном Всаднике») безумие героя используется как реалистическая мотивировка таких поэтических образов, которые сами по себе могли бы принадлежать и нереалистическому произведению (видение графини, скачущий памятник). У Гоголя в «Записках сумасшедшего» самим названием дается реалистическая мотивировка

тексту, по существу в такой же степени предвосхищавшему сюрреалистическое письмо, как и написанный значительно позднее «Мальдодор» Лотреамона. Последовательные медицинские (клинические) мотивировки характерны для многих произведений Достоевского. Это касается не только отдельных образов (чудовище во сне Ипполита в «Идиоте») и ситуаций, но и главных персонажей, сломы в поведении которых часто получают психиатрические мотивировки. Несомненно, что и в этом отношении Достоевский был предшественником одной из форм реализма, получившей развитие в XX в. Этот прием мотивировки используется в «Петербурге» Андрея Белого, где галлюцинация, при которой является Медный Всадник, подчеркивает литературную родословную приема.

Любопытно, что З. Фрейд, сам занимавшийся психоаналитическими мотивировками поведения, считал преувеличенным внимание Достоевского к патологии. Однако идея Якобсона дает возможность предложить такой подход к поэтике зрелого Достоевского, когда безумие героя (как в греческой трагедии и в трагедиях Шекспира) рассматривается прежде всего как мотивировка поэтического приема. Иначе говоря, характеристика психического состояния героя может рассматриваться и в плоскости определения поэтических приемов автора, для мотивировки которых эти состояния могли быть введены.

Вяч. Вс. Иванов



ПРИЛОЖЕНИЕ

РАННИЕ СТАТЬИ Р.О. ЯКОБСОНА О ЖИВОПИСИ

Вступительная заметка, подготовка текстов и комментарии А.Е. Парниса

Идеи синкретизма, взаимосвязи поэзии и живописи, интересовавшие молодого Якобсона, были не случайны: его первые научные штудии реализовывались параллельно с собственными опытами в области заумной поэзии, сопровождались устойчивым интересом к новаторским тенденциям современных визуальных искусств.

Незадолго до кончины Р. Якобсон вспоминал: «Проблема связи и различия между отдельными искусствами, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, и вопросы претворения обоих разновидностей знака в пределах беспредметной живописи и заумной поэзии были между мной и молодыми московскими художниками предметом оживленных дискуссий в годы накануне Первой войны. Тематика и терминология знаковых вопросов давно привлекала внимание юных искателей, и, когда мы ознакомились с размышлениями Соссюра, вопрос науки о знаках (или о семиологии, как называл ее Соссюр, ратуя за новую дисциплину) тотчас вошел в круг наших бесед и планов, получивших дальнейшее развитие в новорожденном Пражском Лингвистическом кружке» (J a k o b s o n R., P o m o r s k a K. Dialogues. Cambr. Univ. Press and The MIT Press (Mass.), 1983, p. 152–153).

Знакомство и дружба с видными поэтами русского авангарда – В. Хлебниковым, В. Маяковским, А. Крученых, а также с художниками – К. Малевичем, П. Филоновым, М. Матюшиным, В. Кандинским, М. Ларионовым, Н. Гончаровой и др. – оказали значительное влияние на мышление молодого лингвиста. Несомненным было и обратное воздействие – сведения Якобсона о русском фольклоре, детских речениях, магических заклинаниях, его новаторские идеи и разыскания в лингвистике, сообщаемые в беседах с поэтами или высказанные в письмах к ним, повлияли на поэтическую практику Хлебникова, Маяковского и Крученых. Об этом свидетельствуют сами поэты, а также некоторые сохранившиеся ранние письма Якобсона, в частности, его письма 1914 г. к Хлебникову и Крученых об экспериментах в области создания визуальных стихов. Например, Хлебников после первой обстоятельной беседы с Якобсоном сделал следующую надпись на своей книге «Ряв» (СПб., [1913]): «В. Хлебников. Установившему родство с солнцевыми девами и Лысой горой Роману О. Якобсону в знак будущих Сеч» (J a k o b s o n R. Selected Writings (SW), IV, The Hague – Paris, 1966, p. 640).

В одном из неизданных писем к А. Крученых, относящемся к январю – февралю 1914 г., Якобсон писал: «...посылаю Вам в некотором роде словесное стихотворение, написанное 3 недели тому назад. В нем слово не самовитое, но гибнущее от разрыва сердца в устремлении к лаконизму и аритмичности. Все слова в нем мужск<ого> рода (вы так просили). Слово у меня не самовитое, ибо самовит<ое> сл<ово> подразумевает статичность в авторе, впрочем, вполне и не достижимо (элементарные истины). Стихотв<орение> это пустите, пожалуйста, под Ялягровым с следующ<им> заглавием "Пругвачу будетлянину Алексею Крученых". <...> Вы спрашивали меня, где мне приходилось встречать стихи из гласных. Как образцы таковых интересны магические формулы гностиков» (частное собрание).

Опыты заумной поэзии Якобсона А. Крученых напечатал в совместном сборнике «Заумная гнига» (М., 1916 [1915]) под псевдонимом Алягров (издан с цветными линогравюрами О. Розановой).

«Разрушительство» авангарда, т.е. его стремление выявить, разъять структу-

ру отображаемых вещей и явлений, давало богатый материал для идей молодого ученого-аналитика, было созвучно его познавательным усилиям в области языка и поэтической практики.

О глубинных связях между поэзией и живописью, о многообразной своей научной деятельности в «московский» период в 1915 – 1920 гг. сам Якобсон неоднократно писал и говорил в последних интервью и публичных лекциях, об этом писали исследователи и сподвижники ученого (см., например: Art and Poetry: The Cubo-Futurists. An 'interview with R.Jakobson by D. Shapiro. – In: The avant-garde in Russia. 1910-1930. New perspectives. Los Angeles, 1980; R. J a k o b s o n. Réponses; Extraits d'une correspondance. – In: J a k o b s o n R. Russie folie poésie. Paris. 1986; W i n n-e r T.G. Roman Jakobson and avantgarde art. – In: Roman Jakobson: Echoes of his scholarship. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977). Якобсон признавался в последнем выступлении в МГУ (29 сентября 1979), что он в своих статьях всегда «душевно и психологически крайне автобиографичен». Но о своей работе в 1919 г. в ИЗО Наркомпроса он почти не упоминал, и об этом сохранилось мало сведений.

В первых числах марта 1919 г. в Москву окончательно переехал Маяковский и при содействии Якобсона, жившего в доме ВСНХ (Лубянский проезд, д.3), поселился в том же доме, в квартире 12. Вскоре Маяковский и О. Брик поступили на службу в московскую коллегию ИЗО Наркомпроса и стали сотрудниками издаваемой этим отделом газеты «Искусство» (1919, № 1 – 8). Тогда же, вероятно, начал сотрудничать в литературно-издательской секции ИЗО и Якобсон, где проработал несколько месяцев в качестве «ученого секретаря» этой секции, возглавляемой художником В.В. Кандинским. Находясь в тесном творческом контакте с Маяковским, Якобсон изучал и анализировал его поэтику, собирался написать вступительную статью «О революционных стихах В. Маяковского» для сборника статей о нем, задуманного издательством ИМО («Искусство молодых»). Кроме того, там же была запланирована книга Маяковского «Русским, немцам, французам», в которую должен был быть включен сделанный Якобсоном перевод на французский язык «Облака в штанах». В ту же пору он сотрудничал и в РОСТА. Сохранился плакат Маяковского «Раек» (декабрь 1919), текст к которому Маяковский сочинил совместно с Якобсоном.

О малоизвестном периоде сотрудничества Якобсона в ИЗО Наркомпроса вспоминал художник В.О. Роскин (1896 – 1983) в неизданных мемуарах: «Они жили вместе – поэт и теоретик. Это были тяжелые годы. Бывшая работница Якобсонов пекла булки и немножко подкармливала их. Вечером они писали, днем шли пешком в отдел ИЗО Наркомпроса, который помещался у Крымской площади в здании бывшего лицея. Заведовал этим отделом сначала художник В. Татлин, прибывший из революционного Петрограда в форме балтийского моряка, увешанный гранатами и пулеметными лентами. Это было довольно забавно – управлять искусством в таком костюме. Вскоре Татлина сменил первый комиссар искусств художник Давид Петрович Штеренберг. Маяковский давал в газету "Искусство" стихи, а Якобсон писал обзоры о жизни международного отдела ИЗО»(В. О. Р о с к и н. Наша молодость. – Гос. музей В.В. Маяковского).

Весной 1919 г. Якобсон совместно с Хлебниковым, неожиданно приехавшим в Москву в конце марта 1919 г. из голодной и измученной мятежами Астрахани, затевает работу по подготовке собрания произведений поэта в связи с десятилетием его литературной деятельности. Это был период тесного общения с Хлебниковым, постоянных встреч с ним на квартире Якобсона, в Московском лингвистическом кружке, на квартире О.М. и Л.Ю. Бриков в Полуэктовом переулке, в ИЗО Наркомпроса и т.д.

Об одной такой встрече в апреле 1919 г. на квартире Бриков и об игре в буриме вспоминал поэт В. Нейштадт (журн. «30 дней», 1940, № 9 – 10). Эту же встречу

через много лет реконструировал В.А. Катанян в статье «Не только воспоминания» (In: Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, p. 73 – 85). В этой реконструкции, подкрепленной записями бесед с Якобсоном, В.А. Катанян привел тексты участников игры в буриме – Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Якобсона (о написанном в этот вечер ст-нии Хлебникова «Случай» см.: П а р н и с А. Новое из Хлебникова. – "Даугава", 1986, № 7, с. 112 – 113).

По предложению Якобсона, для задуманного собрания произведений Хлебников написал литературную автобиографию«Свояси», вдвоем они составили план издания и подробный список произведений, которые должны были в него войти. Спустя год Хлебников назовет это несостоявшееся издание, о судьбе которого он тогда ничего не знал, «толстым пушкинским томом» (в письме к О.М. Брику).

Совместная работа над этим собранием продолжалась чуть более месяца и прервалась в связи с отъездом Хлебникова в начале мая 1919 г. «на юг» – в Харьков.

Проект этой книги, названной «Виктор Хлебников. Все сочиненное. Том первый. Лирика», с предисловием Якобсона был задуман Маяковским и О. Бриком еще в Петрограде в октябре 1918 г. в рамках издательства ИМО. Затем в Москве 30 мая 1919 г. Маяковский заключил с Центропечатью договор на книгу поэм Хлебникова (цена 20 руб., тираж 3000 экз.). В начале мая Якобсон закончил статью о Хлебникове, первоначально озаглавленную «Подступы к Хлебникову (опыт поэтической диалектологии)», и 11 мая выступил с докладом о поэтическом языке Хлебникова в Московском лингвистическом кружке. На докладе присутствовал Маяковский и выступил в дискуссии. Вероятно, этот же доклад Якобсон повторил в конце 1919 г. в руководимом профессором П.Н. Сакулиным Литературном кружке при МГУ («Вестник театра», 1920, № 48, 13 – 19 января, с. 15). Затем, в мае 1920 г., Якобсон выступил с тем же докладом на заседании ОПОЯЗа в Петрограде (см.: «Начала», Пг., 1921, № 1, с. 213; «Научные известия», М., 1922, № 2, с. 290).

В августе 1919 г. Маяковский и Якобсон еще раз безуспешно пытаются напечатать в Госиздате книгу Хлебникова. В архиве Госиздата сохранился полный текст вступительной статьи Якобсона под заглавием «Современная русская поэзия. Очерк первый. Виктор Хлебников» (ЦГАЛИ, ф. 611, оп. I, ед.хр. 164). Эта работа Якобсона была напечатана отдельным изданием в сокращенной редакции лишь в начале 1921 г. в Праге под названием «Новейшая русская поэзия. Набросок первый» (см. наст.изд., с. 272 – 316), возможно, ориентированным на название одного из первых докладов Маяковского «О новейшей русской поэзии» (1912). Маяковский назвал это исследование Якобсона «единственной прекрасной брошюрой о Хлебникове».

В этой работе Якобсон определил футуризм как новое движение в европейском искусстве, однако точного описания футуризма как художественного направления он не дал. Именно существенную недостаточность характеристики футуризма как эстетической системы в работе Якобсона отметил Н.С. Трубецкой в письме к нему, познакомившись с его исследованием о Хлебникове (см. фрагмент из этого письма от 7 марта 1921 г. во вступ. статье Вяч.Вс. Иванова – наст.изд., с. 14).

Между тем еще летом 1919 г., продолжая развивать свою концепцию футуризма как новой эстетической системы, намеченную в работе о Хлебникове, Якобсон посвятил этому направлению в искусстве специальную статью – «Футуризм», в которой сформулировал основные эстетические принципы течения, но уже на материале визуального искусства, связывая свои идеи с достижениями и открытиями в точных науках, в частности, с теорией относительности Эйнштейна.

Статья «Футуризм» была написана летом 1919 г. на даче под Москвой, в Пушкине, где Якобсон жил вместе с Маяковским и О. Бриком, там, где «вскоре родился разговор Маяковского с солнцем». Якобсон, надо думать, обсуждал с друзьями текст своей статьи (см., например, о его беседах о живописи в это время с О. Бриком –

SW, V, 1979, p. 558). «Футуризм» был напечатан в газ. «Искусство» под псевдонимом «Р.Я.» (1919, № 7, 2 августа).

В этой статье Якобсон развивал и ряд других идей, заявленных им в исследовании о Хлебникове. Ср., например, тезис "обнажение приема от оправдательных мотивировок", провозглашенный им как главный принцип поэтики Хлебникова, со сформулированным в статье «Футуризм» принципом деформации, «освобожденным от оправдательных мотивировок Сезанна».

Якобсон особенно ценил эту свою раннюю статью о футуризме, так как некоторые ее идеи были развиты позднее в его работах в области лингвистики: «Время как таковое было и, думаю, остается насущной темой нашей эпохи. <...>Нашей непосредственной школой в помыслах о времени была ширившаяся дискуссия вокруг новорожденной теории относительности, с ее отказом от абсолютизации времени и с ее настойчивой увязкой проблем времени и пространства. Другим обликом той же школы был футуризм, с ударными лозунгами его манифестов и живописными экспериментами. "Статическое восприятие – это фикция", – отвечал я в той же статейке <"Футуризм". – А.П.> на традиционные усилия живописи "разломить движение на серию обособленных стилических элементов". Таковы были предпосылки моей первой встречи с учением Соссюра об антиномии состояния, то есть синхронии, и истории языка, то есть диахронии» (J a k o b s o n R., P o m o r s k a K. Op. cit., p. 56).

С недолгим периодом сотрудничества в ИЗО Наркомпроса (в августе Якобсон, заболев тифом, оставил службу) связаны фактически первые его выступления в печати – статьи о живописи в газ. «Искусство», органе ИЗО Наркомпроса.

Якобсон, как свидетельствует В.О. Роскин, принимал также участие (вероятно, в качестве переводчика) в работе Международного Бюро, организованного при ИЗО для связи с зарубежными художниками. Это Бюро запланировало издание теоретического журнала «Интернационал искусства», для которого были заказаны статьи Луначарскому, Маяковскому, Хлебникову, В. Татлину, К. Малевичу, М. Матюшину и другим. Были написаны и разосланы воззвания, обращенные к художникам Западной Европы, Америки и Азии. «Интернационал искусства» был собран, но по техническим причинам издать его не удалось. В том же номере «Искусства», где появилась статья Якобсона «Футуризм», была напечатана передовая статья Д. Штеренберга «Художникам всего мира», предназначавшаяся для журнала «Интернационал искусства». Сохранились и другие материалы этого нереализованного издания. В апреле 1919 г. Хлебников написал для него четыре статьи. Статья «Художники мира!» (первоначальное заглавие «Письменный язык земного шара: система иероглифов, общих для народов планеты») была напечатана лишь в 1933 г. в Собрании произведений В.В. Хлебникова (т. V, с. 216 – 221), три другие – «Ритмы человечества», «Голова вселенной. Время в пространстве», «Колесо рождений» – остались неизданными. По всей видимости, Хлебников обсуждал с Якобсоном некоторые положения своих статей, в частности, в ст. «Ритмы человечества» он писал: «Р.О. Якобсон сообщил мне, что насчитывается 365 звуковых типов частушек, то есть каждая частушка была именем особого дня в году – какая удивительная исходная точка. День года, как туловищ<е> одухотворенной частушки» (см.: Х а р д ж и е в Н. Новое о Велимире Хлебникове. – «Russian Literature», Amsterdam, 1976, № 9, p. 16).

Второй работой Якобсона, напечатанной в газ. «Искусство», была полемическая статья «Задачи художественной пропаганды» (под псевдонимом «Алягров» – 1919, № 8, 5 сентября), в которой он выступил с программой художественного просвещения и провозгласил «обострение борьбы художественных течений» как основной принцип «жизни и развития искусства». В этом же номере «Искусства», который оказался последним, выступил сподвижник Якобсона В. Шкловский со статьей «Пространство живописи и супрематисты».

Известно, что Якобсон, с лета 1920 г. работавший сотрудником постпредства РСФСР в Праге, продолжал сотрудничать в московской печати. По дороге в Прагу в июле 1920 г. он остановился в Берлине и посетил «Первую международную Дада-ярмарку». Вскоре он прислал в московский журнал «Вестник театра» свою статью, посвященную самому радикальному направлению в международном авангарде – дадаизму, о котором в то время в Советской России почти ничего не было известно.

Это «всеотрицающее и всеутверждающее», по слову Маяковского, направление современного искусства, провозгласившее «пространство относительности», в некоторых своих тенденциях и формах перекликалось с русскими заумниками. Н. Харджиев назвал А. Крученых, автора пьесы-оперы «Победа над Солнцем» (1913), «первым дадаистом», «на три года опередившим возникновение этого течения в Западной Европе» («Памир», 1987, № 2, с. 165).

К дадаистам примыкали жившие во Франции русские: поэт и драматург И. Зданевич (1894–1975), прозаик и художник С. Шаршун (1888–1975) (см.: Шаршун С. Мое участие во французском дадаистическом движении. – «Воздушные пути», Нью-Йорк, 1967, № 7, с. 168 – 174), работавший в Германии композитор и художник Е. Голышев (1897–1970), член «Ноябрьской группы» немецких дадаистов. Группа ростовских поэтов-«ничевоков» в конце 1921 г. объявила себя русскими дадаистами (см. сб. «Собачий ящик», М., 1922).

Как удалось установить, Якобсон написал еще одну статью о живописи. Находясь весной 1920 г. в Ревеле, он познакомился с обширной литературой о немецком экспрессионизме и написал обзорную статью для московского журнала «Художественная жизнь», который издавался при ИЗО Наркомпроса и в редколлегию которого входил О. Брик. Статья была опубликована под псевдонимом «Р.Я.» (см. атрибуцию в комментации к этой статье). Новонайденный текст становится в ряд ранних статей Якобсона, посвященных новым течениям в живописи, и как бы заполняет пустующее место: «Футуризм», «Задачи художественной пропаганды», «Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля)», «Письма с Запада. Дада».

Таким образом, Якобсон в 1919–1921 гг. напечатал под псевдонимами «Р.Я.» и «Алягров» четыре статьи о живописи.

Историческая обусловленность появления этих статей Якобсона подтверждается хотя бы тем, что тот же путь почти одновременно (через полтора года после Якобсона) прошел молодой Ю. Тынянов, задумав и реализовав цикл статей, покрывающих те же темы, но на материале литературном – об экспрессионизме («Записки о западной литературе»), футуризме и дадаизме (две последние не сохранились – см. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 124 – 131).

* * *

Публикуемые здесь четыре статьи Якобсона, посвященные поэтике живописи, представляют своеобразный цикл. Три из них на русском языке впервые вводятся в научный оборот.

Орфография и пунктуация в публикуемых текстах унифицированы по современным нормам с сохранением индивидуального стиля автора, в ряде случаев даны конъектуры, опечатки исправлены без оговорок.

В подготовке к печати этих текстов нам оказали большую помощь различными сведениями Б. Янгфельдт, С.Ю. Завадовская, Г.Г. Суперфин, В.В. Вебер, М.С. Петровский, А.А. Стригалев, Н.А. Богомолов, которым считаем приятным долгом выразить свою благодарность. Особую признательность выражаем Р.Д. Тименчику, обнаружившему неизвестную статью Якобсона «Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля)» и предоставившему ее для публикации.

Александр Парнис

ФУТУРИЗМ

В двадцатом столетии живопись впервые последовательно порывает с тенденциями наивного реализма. В девятнадцатом столетии картина обязывается передать перцепцию, художник – раб рутины[1], опыт житейский и научный им сознательно игнорируется. Как будто то, что мы знаем о предмете, – само по себе, а непосредственное содержание представления предметов – само по себе , независимо. Как будто только с одной стороны, только с одной точки зрения мы знаем предмет, будто, видя лоб, забыли, что есть затылок, словно затылок – другое полушарие луны, неведомое и невиданное. Подобно тому, как в старых романах события нам даны постольку, поскольку они известны герою. Есть попытки усугубления точек зрения на предмет и в старой живописи, оправданные отражением пейзажа или тела в воде либо в зеркале. Сравните также прием древнерусской живописи изображать мученика на одной картине дважды или трижды в смежных этапах развертывающегося действа, но лишь кубизм канонизовал множественность точек зрения[2]. Деформация осуществлялась в прежней живописи в незначительных размерах, так, например, терпелась гипербола, или же деформация оправдывалась применением юмористическим (карикатура), орнаментальным (например, тератология) или, наконец, данными самой натуры, например, светотенью. Освобожденная от оправдательных мотивов актами Сезанна, деформация канонизуется кубизмом.

Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные[3]. Цвет переставал подчиняться ощущению изображаемой натуры. Появляются цветовые пятна, даже хроматические сочетания, ничего не копирующие, не навязанные картине извне. Творческое овладение цветом естественно приводит к осознанию следующего закона: всякое нарастание формы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета порождает новые формы (формулировка Глеза и Меценже)[4].

В науке этот закон, кажется, впервые выдвинул Штумпф[5], один из пионеров новой психологии, говоря о соотношении окраски и окрашенной пространственной формы: качество причастно к изменению протяженности. Путем изменения протяженности преображается и качество. Качество и протяженность по своей природе неотделимы друг от друга и не могут существовать в представлении независимо друг от друга. Этой необходимой связи противопоставляется эмпирическая связанность двух частей, не обладающая характером принудительности, например, голова и туловище. Таковые мы можем представить себе порознь.

Установка на натуру создавала для живописца обязательность связи именно таких частей, которые по существу разъединимы, между тем как взаимная обусловленность формы и цвета не сознавалась. Обратно: установка на живописное выражение вызывала творческое осознание необходимости последней связи, между тем как объект свободно рассекается (так называемый дивизионизм[6]). Линия, плоскость сосредоточивают на себе внимание художника, он не может исключительно копировать границы натуры, кубист сознательно режет натуру плоскостями, вводит произвольные линии[7].

Эмансипация живописи от элементарного иллюзионизма влечет за собой интенсивную разработку различных областей живописного выражения. Объемные соотношения, конструктивная асимметрия, цветовой

диссонанс, фактура всплывают на светлое поле сознания художника.

Результатами осознания являются:

1. Канонизация ряда приемов, что главным образом и позволяет говорить о кубизме как о школе.

2. Обнажение приема. Так, осознанная фактура уже не ищет себе никакого оправдания, становится автономной, требует себе новых методов оформления, нового материала. На картину наклеиваются куски бумаги, сыплется песок. Наконец, идут в ход картон, дерево, жесть и т.п.[8]

Футуризм почти не приносит новых живописных приемов, широко пользуясь методами кубистическими. Это не новая живописная школа, а скорей новая эстетика. Самый подход к картине, к живописи, к искусству меняется. Футуризм дает картины-лозунги, живописные демонстрации. В нем нет отстоявшихся, выкристаллизовавшихся канонов. Футуризм – антипод классицизма.

Вне установки (термин психологии), вне стиля (термин искусствоведения) нет представления предмета[9]. Для девятнадцатого века характерно стремление видеть, как прежде видели, как принято – видеть по Рафаэлю, по Боттичелли[10]. Настоящее проецируется в прошедшее, будущему навязывают прошлое. Согласно знаменитому завету: «Вот день-то и прошел, и слава Богу. Дай Бог и завтра так»[11].

Какое искусство, если не изобразительное, могло бы с таким успехом послужить основной тенденции – закрепить момент движения, расчленить движение на ряд отдельных статических элементов. Но статическое восприятие – фикция. «В самом деле, все движется, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке, предметы множатся, деформируются, преследуют друг друга, как торопливые вибрации в пробегаемом пространстве. Вот каким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны» (Манифест художников-футуристов)[12].

Статическое, одностороннее, обособленное восприятие – живописный пережиток – нечто вроде классических муз, богов и лиры. Но мы не стреляем из пищали, не ездим в колымаге. Новое искусство покончило со статическими формами, покончило с последним фетишем статики – красотой. «В живописи ничто не абсолютно. Что для вчерашних художников было истиной, сегодня ложь», – говорит футуристический манифест[13].

Изживание статики, изгнание абсолюта – главный пафос нового времени, злоба текущего дня. Негативная философия и танки, научный эксперимент и совдепы, принцип относительности и футуристский «долой»[14] рушат огороды старой культуры. Единство фронтов изумляет.

«В настоящее время, – говорят нам физики, – мы вновь переживаем время ломки старого научного здания, но такой ломки, которой не знает история науки». Но это еще не все. Разрушаются такие истины, которые никогда и никем не высказывались, не подчеркивались, потому что они казались самоочевидными и потому что ими бессознательно пользовались и клали их в основу всевозможных рассуждений. Особенно характерною чертой нового учения является неслыханная парадоксальность многих из его даже простейших выводов: они явно противоречат тому, что принято называть «здравым смыслом»[15]. Напомним эти выводы!

«Из физического мира исчезает последний признак субстанции. Как мы представляем себе время? Как нечто непрерывное и равномерно

протекающее, с вечной, везде одинаковой скоростью. Одно и то же время течет во всем мире, нет, и, по-видимому, быть не может двух времен, которые в различных местах вселенной текли бы неодинаково быстро. Тесно с этим связаны наши представления об одновременности двух событий, с "раньше" и "позже", или эти три элементарнейших представления, доступные ребенку, имеют одинаковый смысл, кто и где бы ими ни пользовался. В понятии о времени кроется для нас нечто абсолютное, нечто вполне безотносительное. Новое учение отрицает абсолютный характер времени, а потому и существование мирового времени. Каждая из независимо движущихся систем имеет свое собственное время, быстрота течения времени для них не одинакова»[16].

«Существует ли абсолютный покой, хотя бы в виде отвлеченного понятия, не имеющего реального осуществления в природе? Из принципа относительности вытекает, что абсолютного покоя не существует»[17].

«Во все пространственные измерения замешивается время. Мы не можем определить геометрическую форму тела, движущегося по отношению к нам. Мы определяем всегда его кинетическую форму. Таким образом, наши пространственные измерения в действительности происходят не в многообразии трехмерном, а в многообразии четырехмерном»[18].

«Эти картины в области философской мысли должны произвести переворот больший, чем смещение Коперником земли из центра вселенной. Не звучит ли мощность естествознания в переходе от несомненного опытного факта – невозможности определения абсолютного движения земли – к вопросам психики? Философ-современник в смущении воскликнул: "По ту сторону истины и обмана"»[19].

«Открытое новое дает достаточное количество образцов для построения мира, но они ломают его прежнюю знакомую нам архитектуру и могут уложиться лишь в новый стиль, далеко убегающий своими свободными линиями за пределы не только старого внешнего мира, но и основных форм нашего мышления» (*проф. Хвольсон.* Принцип относительности; *проф. Умов.* Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли)[20].

Основные тенденции коллективистического мышления: разрушение отвлеченного фетишизма, разрушение остатков статики (*Богданов.* Наука об общественном сознании)[21].

Итак, лейт-линии момента очевидны во всех областях культуры.

Если кубисты, следуя Сезаннову завету, конструировали картину, исходя из простейших объемов – куба, конуса, шара, давая своего рода примитивы живописи, то футуристы в поисках кинематических форм вводят в картину кривой конус, кривой цилиндр, столкновения конусов остриями, кривые эллипсоиды и т.д., словом, разрушают стенки объемов (ср. манифест Карра[22]).

Восприятия, множась, все механизируются, предметы, не воспринимаясь, принимаются на веру. Живопись противоборствует автоматичности восприятия, сигнализует предмет. Но, ветшая, принимаются на веру и художественные формы. Кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение[23].

«В том, что даже наиболее чуткий глаз с трудом разбирается в предметах, вполне перевоплощенных, есть особое великое очарование. Картина, отдающаяся с такой сдержанностью, точно ждет, чтоб ее допрашивали еще

и еще. Предоставим Леонардо да Винчи слово в защиту кубизма по этому поводу:

— Мы очень хорошо знаем, — говорит Леонардо да Винчи, — что зрение при быстром движении охватывает сразу множество форм, но осознать мы можем сразу что-нибудь одно. Возьмем такой случай: ты, читатель, одним взглядом охватываешь эту исписанную страницу и сейчас же видишь, что она заполнена разнообразнейшими буквами, но ты не определишь сразу, какие это буквы и что хотят сказать. Тебе нужно будет переходить от слова к слову, от стиха к стиху, чтобы осознать эти буквы, как нужно бывает для достижения вершины здания подниматься со ступеньки на ступеньку, иначе ты не достигнешь вершины» (цитируют Глез и Меценже)[24]. Частный случай затрудненного узнавания в живописи, т.е. построения типа *се лев, а не собака* — это загадки, намеренно ведущие нас к ложному ключу; ср. так наз<ываемое> ложное узнавание классической поэтики или отрицательный параллелизм славянского эпоса[25].

Аристотель: «На изображение смотрят с удовольствием, потому что, взирая на него, приходится узнавать и умозаключать: что это? Если же смотрящий прежде не видал изображаемого предмета, то изображение доставит наслаждение не как воспроизведение предмета, но благодаря обработке, окраске или какой-нибудь причине»[26]. Иными словами, уже Аристотелю было понятно: наряду с живописью, сигнализующей восприятие натуры, возможна живопись, сигнализующая непосредственно наше хроматическое и пространственное восприятие (ибо неведом ли предмет, или же он просто съехал с картины — это, по существу, безразлично).

Когда критик, видя подобные картины, недоумевает: что, мол, это значит, не понимаю (а что он, собственно, собирается понимать?), он уподобляется басенному метафизику: его хотят вытащить из ямы, а он вопрошает: веревка вещь какая?[27] Коротко говоря: для него не существует самоценного восприятия. Он предпочитает золоту кредитки, как более литературные (осмысленные) произведения.

Впервые — в газ. «Искусство» (М., 1919, № 7, 2 августа), подписана инициалами Р.Я. Первоначальный вариант статьи, разделенной на две части, был напечатан в Петрограде: первая часть под заглавием «Приемы старой живописи» — за несколько дней до публикации в Москве («Жизнь искусства», Пг., 1919, № 199 — 200, 27 июля); вторая часть под заглавием «Футуризм как эстетическая и научная система» — уже после московской публикации полного текста (там же, № 226, 26 августа) и с добавлением пассажа, построенного на литературных параллелях. Обе «петроградские» статьи подписаны полной фамилией автора. Публикуется по тексту, выправленному Якобсоном для Собрания сочинений (SW, 1981, III, p. 717—722), и сверена первопечатной редакцией.

В предыдущем номере «Искусства» (М., 1919, № 6, 8 июля) была напечатана статья «Кубизм», подписанная инициалами Р.З., со следующей пометой: «Настоящей статьей редакция открывает ряд научно-популярных очерков по современному искусству». «Кубизм» и следующая за ним статья Якобсона «Футуризм» и были первыми очерками, открывающими этот ряд. Однако «Кубизм» написан предельно емким, «телеграфным» стилем, без «воздуха» и выходов в другие виды искусств, автор не позволил себе никаких параллелей или сравнений, характерных для аутентичных статей Якобсона. В «Кубизме» нет ни одного термина или формулы из областей лингвистики или литературоведения, которыми насыщены другие ранние статьи Якобсона, посвященные живописи. В «Беседах» с К. Поморской Якобсон вспоми-

нал: «В 1919 году, когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866 – 1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что́ это за зверь – "семантика"» (J a k o b s o n R., P o m o r s k a K. Op.cit., p. 126). В № 3 «Искусства» (1919, 1 февраля) было напечатано сообщение: при ИЗО учреждена Коллегия из В.В. Кандинского, Е.Д. Шора, И.В. Жолтовского и В.Г. Шершеневича по подготовке «Энциклопедии Изобразительных Искусств», включающей «как статьи общего характера по вопросам Изобразительных Искусств, так и терминологию и биомонографии художников, скульпторов, архитекторов». Если считать, что автором статьи «Кубизм» является Якобсон и она была первоначально написана для этой «Энциклопедии», то тогда понятна ее предельная лаконичность и ориентация на жесткие рамки, характерные для энциклопедических статей, и одновременно популяризаторский характер текста, адресованного «малоподготовленному читателю». Отметим еще один важный признак, говорящий в пользу авторства Якобсона, – в этой статье демонстрируются предпосылки, позволяющие «определить кубизм как одну из категорий реализма и назвать его критическим реализмом». Ср. ряд близких положений в ст. Якобсона «О художественном реализме» (наст.изд., с. 387) и сходную формулировку в «петроградском» варианте статьи «Футуризм»: «Кубизм впервые порывает с тенденциями наивного реализма» («Жизнь искусства», 27 июля). По свидетельству профессора С. Руди, в архиве Якобсона имеется библиография, составленная в 1941 г. самим ученым, в которой значится ранняя работа «Кубизм», но без указания места публикации. Итак, автором статьи «Кубизм», подписанной инициалами Р.З. (здесь не исключена опечатка – другие материалы, подписанные этим псевдонимом, при просмотре всех номеров «Искусства» не обнаружены), можно гипотетически считать Якобсона, но для окончательного решения этого вопроса требуются дополнительные разыскания.

[1] Ср. лозунг-шапку в следующем номере «Искусства» (1919, № 8, 5 сентября): «Художник, свободный от революции, – раб буржуазии».

[2] Ср. основные предпосылки кубизма в ст. Р.З. «Кубизм»: «1) Предмет изображается одновременно с различных точек зрения. 2) Вместо целого предмета берутся отдельные части его. 3) Группируются эти части (взятые с различных точек наблюдения) по закону контраста» («Искусство», 1919, № 6, 8 июля).

[3] В «петроградском» варианте статьи после этих слов следует фраза: «Эта колористическая установка, это особое осознание цвета, не могли остаться без последствий» («Жизнь искусства», 1919, № 199 – 200, 27 июля).

[4] Цитата из кн.: Г л э з А. и М е ц е н ж е Ж. О кубизме. Перевод с франц. Е. Низен, ред. М. Матюшина. СПб., 1913, с. 24. Эта теоретическая работа французских художников оказала влияние на теорию и практику русских кубофутуристов.

[5] *Штумпф* Карл (1848 – 1936) – немецкий психолог, философ, музыковед, теоретик феноменологии, создатель системы эмпирического психологического исследования музыкальных восприятий; выдвинул учение о психических функциях, предвосхитил основные идеи гештальтпсихологии. Указанные положения учения К. Штумпфа разработаны в его работе: S t u m p f K. Über psyhologischen Ursprung der Raumvorstellung. Leipzig, 1873. Впоследствии Якобсон возвращался к трудам К. Штумпфа – см., например, ст. «Звук и значение» и «Звуковые законы детского языка и их место в общей фонологии» (Я к о б с о н Р. Избранные работы. М., «Прогресс», 1985).

[6] *Дивизионизм* (или пуантилизм) – одно из направлений в неоимпрессионизме, разработанное французскими художниками Ж. Сёра и П. Синьяком.

[7] О линии как о графическом знаке см., например, в ст. художника и теоретика живописи В. Кандинского «Маленькие статейки по большим вопросам. II. О линии» («Искусство», 1919, № 4, 22 февраля); см.также: Kandinsky W. Punkt und Linie zur Fläche. München, 1926.

[8] Ср. в воспоминаниях Б. Лившица эпизод с «обработкой» картины художником-кубофутуристом В.Д. Бурлюком, относящийся к зиме 1911–1912 гг.: «Схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь. Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть даже неудачному. Но Давид лучше меня понимает брата и спокоен за участь картины. Владимир не первый раз "обрабатывает" таким образом свои полотна. Он сейчас перекроет густым слоем краски приставшие к поверхности комья глины и песку и – similia similibus – его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли» (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 40). См. также в стих. В. Хлебникова «Бурлюк»: *Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты, // Другие ходили буграми, как черные овцы волнуясь, // Своей поверхности шероховатой, неровной – // В них блестели кусочки заркал и железа* (Хлебников В. Творения. М., 1986, с. 164).

[9] После этих слов в «петроградском» варианте статьи следует фраза: «Уайльд хорошо сказал, что лондонские туманы созданы художниками» («Жизнь искусства», Пг., 1919, № 199–200, 27 июля). Речь идет об эссе О. Уайльда «Упадок лжи», в котором один из персонажей говорит: «В настоящее время люди видят туманы не потому, что туманы существуют, но потому, что поэты и живописцы показали им таинственную прелесть подобных эффектов» (Уайльд О. Собр.соч. в 4-х тт., т. 3. СПб., 1912, с. 180).

[10] После этих слов в «петроградском» варианте статьи (там же) следует текст: «Отсюда подмена стиля стилизацией, отсюда омузеенная жизнь – делать под прошлое, делать переживание прошлым. Гоголь откровенно говорит, что легче всего изображать прошлое; оттого-то и пишут по большей части о прошлом, он же, стараясь живописать настоящее, и его трактует, как прошлое – "издалека". И вся пассеистская культура – быт (смотри Гончарова, Тургенева, Островского), пафос, лирика ("на свете счастья нет, а есть покой"; "безумный ищет бури, как будто в буре есть покой"; "спи, дитя мое, усни, сладкий сон к себе мани"), философия, государственное строительство – сводится к выделке покоя (выражение Гончарова). Абсолютизм явный или скрытый». Здесь цитаты из ст-ний А. Пушкина «Пора, мой друг, пора!..», М. Лермонтова «Парус» (неточная) и А. Майкова «Колыбельная песня».

[11] Цитата из романа И.А. Гончарова «Обломов» (сон Обломова).

[12,13] Цитаты из манифеста, подписанного художниками У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Д. Балла, Д. Северини (11 апреля 1910 г., Милан), – см.: Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, с. 11 (перевод В. Шершеневича).

[14] Имеются в виду максималистские лозунги русских и итальянских футуристов. Ср. в ст-нии Маяковского «Той стороне» (1918): *Мы // мир обложили сплошным "долоем".*

[15,16,17,18,19,20] Здесь Якобсон приводит монтаж цитат (с неточностями и значительными купюрами внутри них, которые в каждом отдельном случае не помечаются и не оговариваются) из кн.: Хвольсон О.Д. Принцип относительности. СПб., 1914, с. 6–8, 31, 34, 45; Умов Н.А. Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли. СПб., 1914, с. 41–43, 6. См. также: Коялович Н. Обзор литературы по теории относительности на русском языке. – Журн. «Книга и революция», 1922, № 9–10, с. 29–34; № 11–12, с. 26–32. О связи новейших открытий в науке (теория относительности и т.д.) с новаторскими тенденциями в живописи в работах Р. Якобсона см. во вступ.ст. Вяч.Вс. Иванова «Поэтика Романа Якобсона» (наст.изд., с. 12). Якобсон писал в ст. «О поколении, растратившем своих

поэтов» (1930): «Весной 1920 г. я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европейские книги, сведения о научной работе Запада. М<аяковский> заставил меня повторить несколько раз мой сбивчивый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени, – все захватывало М<аяковского>. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. – А ты не думаешь, – спросил он вдруг, – что так будет завоевано бессмертие? <...> Вскоре он рассказал, что готовит поэму – "Четвертый Интернационал" (потом она была переименована в "Пятый"), и что там обо всем этом будет. "Членом этого Интернационала будет Эйнштейн. Это будет куда важнее "Ста пятидесяти миллионов". М<аяковский> носился в то время с проектом послать Эйнштейну приветственное радио – науке будущего от искусств будущего. Мы никогда впоследствии не возвращались в разговорах к этим темам. "Пятый Интернационал" остался незавершенным» (SW, V, p. 367). Ср. об этом также в ст.: Харджиев Н.И. Маяковский и Хлебников. – В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 119–120.

21 Здесь приведены два основных признака (из четырех общих черт) идеологии коллективизма из кн.: Богданов А. Наука об общественном сознании (Краткий курс идеологической науки в вопросах и ответах). М., 1918, с. 204–205. *Богданов А.* (А.А. Малиновский, 1873–1928) -- философ, экономист, социолог, писатель, идеолог и теоретик Пролеткульта, выступил с идеей создания «всеобщей организационной науки» – тектологии, автор утопических романов «Красная Звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1921).

22 См. положения художника К. Карра (1881–1966) в манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов» (11 августа 1913, Милан). – В кн.: «Манифесты итальянского футуризма», с. 69–70.

23 Согласно В. Шкловскому, «к ступенчатому построению относится – повтор, с его частным случаем – рифмой <...>, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии и многие другие приемы сюжетности» (Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. – В сб.: «Поэтика», Пг., 1919, с. 122).

24 Неточная цитата с купюрой из кн.: Глэз А. и Меценже Ж. О кубизме, с. 29–30. Примечательно, что этот же фрагмент из указанной книги имеет в виду режиссер К.М. Миклашевский (1886–1943), доказывающий в своем труде, что кубисты «производят свое искусство от импрессионистов и даже Леонардо да Винчи» (Миклашевский К.М. Гипертрофия искусства. Пг., 1924, с. 72).

25 О приеме «ложного узнавания» Якобсон пишет также в статье о Хлебникове (наст. изд., с. 287) и отсылает к «Поэтике» Аристотеля (гл. XVI). Об «отрицательном параллелизме» см. в указанной статье В. Шкловского (сб. «Поэтика», с. 125).

26 Цитата из «Поэтики» Аристотеля (IV, 1448в, 15–19); вероятно, Якобсон приводит цитату в собственном переводе.

27 Цитата из басни И. Хемницера «Метафизический ученик».

ЗАДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОПАГАНДЫ

Мыслима ли художественная пропаганда – внепартийная, объективная, всепреемлющая?

Можно ли одновременно прививать массе все имеющиеся в данный момент эстетические системы?

Если орган художественной пропаганды хочет взять на себя роль художественного Мерилиза[1], тогда несомненно:

Краеугольным лозунгом должно стать: чего изволите.

Держать надлежит, по преимуществу, ходкий товар, учитывая спрос, равняясь по потребителю.

Навязывать следует прежде всего тот товар, который обильно предлагается, – богатый количественно. Таков товар залежалый. Быстрый сбыт необходимо создать тому товару, который скорее, легче всего и в максимальном количестве производится. Таков, разумеется, всяческий штамп.

Отсюда необходимый вывод, что спрос потребителя определяет ценность художественного течения, что ценность выставки измеряется ее посещаемостью, что только плебисцит в состоянии выяснить ценность того или иного художественного произведения, как это практиковалось отчасти в эпоху расцвета эстетического либерализма во времена передвижничества.

Однако художественные формы не выбираются, как выбирает покупатель перчатки в модном магазине.

Забывают, что жизнь искусства есть смена методов оформления, что для всех форм наступает момент, когда они «из форм развития производительных сил превращаются в их оковы» (Маркс).[2]

Новая художественная форма есть деформация старой, протест против нее. Мирное сосуществование во времени двух художественных форм так же немыслимо, как немыслимо сосуществование двух геометрических тел в одном пространстве. Старое искусство, разрушаемое атакой нового, оставляет по себе так называемые «культурные переживания». От живого социального факта последние отличаются отсутствием всякой иной тенденции, кроме консервирующей.

Поскольку задачей подлинно революционного художественного просвещения является революционизирование культурных, в частности эстетических навыков, постольку оно должно всемерно разрушать и уничтожать эти культурные переживания. Иначе говоря, изживание художественной статики, борьба с эпигонством – задача художественного просвещения. Апология эклектизма, художественного соглашательства знаменует собою революционное бессилие, творческую импотенцию. Расцвет, эпидемия такого соглашательства совпадает с моментами общественного упадка. Так было в начале войны, когда даже иные левые художники завопили о «единой эстетической России»[3].

И те, которые, проецируя музей в жизнь, кричат о веротерпимости в искусстве, уподобляются ревнителям «чистой демократии», принимающим, по выражению Ленина, формальное равенство за фактическое[4].

Впервые – в газ. «Искусство» (М., 1919, № 8, 5 сентября) к предстоящему 7 сентября Дню советской пропаганды, под псевдонимом «Алягров» и с пометой от редакции: «Печатается в дискуссионном порядке» (под этим же псевдонимом Якобсон дебютировал двумя заумными стихотворениями в футуристическом сборнике: Крученых А., Алягров. Заумная гнига. Цветные линогравюры О. Розановой. М., 1916 [1915]). Настоящая статья указана в библиографии Якобсона (Van Schooneveld C.H. Roman Jakobson – A Bibliography of his Writings, Mouton, 1971), но в SW не включена и на другие языки не переведена. В этой программной статье, открывающей номер газеты, как и в статье «Футуризм», Якобсон выступил в качестве идеолога и пропагандиста левых экспансионистских идей, выдвинул принцип деформации как основной фактор смены художественных форм и прокламировал борьбу с «художественной статикой». Сформулированная им эстетическая программа в определенной мере перекликалась с максималистскими установками Маяковского этого времени, провозглашенными им в стихотворных манифестах «Приказ по армии искусств» и «Мы идем» (второй текст был напечатан в той же газ. «Искусство», 1919, № 5, 1 апреля). Важно отметить, что в назначенный День пропаганды (7 сентября) на митинге «Новое искусство и советская власть» в Первых государственных свободных художественных мастерских (б. Строгановское училище, Рождественский бульвар, д. 11) выступили Маяковский, Д.П. Штеренберг, К.С. Малевич, А.М. Родченко и др., а на другом митинге – «Художник будущего» во Вторых государственных художественных мастерских (ул. Мясницкая, д. 21) – О.М. Брик, А.И. Иванов и др. Публикуется по первопечатному тексту.

[1] Имеется в виду универсальный магазин в Москве, принадлежавший английской фирме «Мюр и Мерилиз» (ныне – ЦУМ).

[2] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 429 (неточная цитата).

[3] Здесь намек на идеолога кубофутуризма Д.Д. Бурлюка (1882–1967), напечатавшего в мае 1915 г. ст. «Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков. Единая эстетическая Россия» в сб. «Весеннее контрагентство муз», М., 1915, с. 101–106 (название статьи перефразирует реакционный лозунг 1910-х гг. «единая неделимая Россия»). Как примеры «единения» «под гром военной непогоды» Д. Бурлюк называет вышедший в марте 1915 г. сб. «Стрелец» (П., 1915, № 1), в котором футуристы участвовали вместе с символистами («Под мышкой у каждого символиста зажато по футуристу»), а также открывшуюся в Москве 23 марта 1915 г. выставку «1915 год», в которой участвовали крайние левые группировки вместе с признанными «бубновалетовцами». Кроме того, Якобсон намекает на шовинистический угар, который увлек некоторых левых поэтов и художников в первые месяцы войны. Например, издательство «Сегодняшний лубок» выпустило в августе–сентябре 1914 г. серию лубков и открыток, которые иллюстрировались Маяковским, К. Малевичем, Д. Бурлюком, В. Чекрыгиным, А. Лентуловым, И. Машковым и др. Об интересе к войне, первоначально увлекшей Маяковского «с декоративной, шумовой стороны» – см. в его автобиографии «Я сам».

[4] См.: Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 37, с. 262.

НОВОЕ ИСКУССТВО НА ЗАПАДЕ.
(Письмо из Ревеля)

Злоба германского художественного дня – экспрессионизм. Газеты трубят об экспрессионизме, обобщая под этим термином все новинки искусства; пачками выходят исследования об экспрессионизме, экспрессионистические стихи, выставки, диспуты, юмор, экспрессионистические театральные постановки. Экспрессионизм как живописное течение охватывает Чехию, Латвию, Финляндию.

В художественных изданиях и даже на столбцах «Фоссише Цейтунг» идут филологические споры о происхождении самого термина «экспрессионизм»[1].

Оставляя в стороне попытки журнала «Штурм» возвести этот термин в современном его значении к Фоме Аквинскому[2], приведу справку из книги Т. Даублера «В борьбе за современное искусство»: «Слово "экспрессионизм" было впервые употреблено, вероятно, Матиссом; но в общественный оборот его впервые пустил де Воксель, критик из "Жиль Блаза". Возможно, что его происхождение еще отдаленней. Передают, что Пауль Кассирер бросил его как-то в устной полемике. А именно, на заседании жюри берлинской группы "Сецессион" спросил, кажется, – по поводу картины Пехштейна: "Что это, еще импрессионизм?" На что последовал ответ: "Нет, но эксперессионизм". Юлий Элиас в журнале "Кунстблат" устанавливает, что впервые этот термин был применен художником Жюльен-Огюст Эрве для цикла его картин уже в 1901 году»[3].

История возникновения экспрессионизма как живописного течения рисуется в немецких исследованиях следующими чертами. (Перевожу немецкие характеристики, лирически многословные и велеречивые, богатые туманом немецкого модерна, на лапидарный язык русской революционной эстетики.)

Всякое живописное течение есть особая идеографическая система. Представители определенного течения, говоря о живописном выражении, имеют в виду только систему выражений, данную в этом течении, и на живопись прошлого смотрят сквозь призму этой системы. Натурализм, возникший как реакция против определенной идеографической системы, мало-помалу сводит на нет установку на живописную идеографичность. Импрессионизм, логический вывод из натурализма, мыслится творцами его, как приближение к природе (Naturnähe), а воспринимателями, воспитанными на предыдущей идеографической системе, как противоречие природе (naturwidrig). Чем революционней художник разрушает установившуюся идеограмму, тем отчетливей сознается его насилие, как отказ от правдоподобия, как искусство противоестественное (naturwidrig). И поскольку эта противоестественность канонизируется, поскольку она обнажается от натуралистической мотивировки, мы переходим от импрессионизма к экспрессионизму. Его ближайших родичей естественно искать на периферии вчерашнего искусства, а именно, как правильно указывает Ландсбергер в своей книге «Импрессионизм и Экспрессионизм», в упрощающей тенденции плаката, в современной карикатуре[4], широко использовавшей свое старое право насиловать природу и обучавшей на смех тому, что потом делалось всерьез. Уже импрессионизм с его установкой на

колористику обнажил мазок. Отсюда шаг до Ван Гога, заявившего: «Вместо того, чтоб передавать точно то, что я вижу, я своевольно обхожусь с краской. Прежде всего я хочу добиться сильного выражения». Это вызывает цветовую гиперболу («Я преувеличиваю светлокудрость, – говорит Ван Гог, – я кладу оранжевую краску, хром, матовую лимонно-желтую»[5]), цветовой эпитет («Таков Ван-Донжен, когда он раскрашивает зеленые чулки, красные щечки, синие глаза» – Даублер), цветовую метонимию («У художника Явленского красные щеки, уже не щеки, а красность» – Даублер[6]). Отсюда шаг до обнажения цвета, до эмансипации цвета от предмета. Как примеры подобной эмансипации Даублер приводит живопись Кандинского и Клея[7]. Тем же обусловливается путь от декоративной графики к навязчивому контуру экспрессионистской живописи. В теории экспрессионизма осталось немало натуралистических пережитков, отчетливо вскрытых в книге Ландсбергера: «Герман Бар, – говорит Ландсбергер, – в своем труде об экспрессионизме исходит из отожествления истории живописи и истории ви́дения, полагая, что новое ви́дение является необходимой предпосылкой новых изобразительных приемов. Простому зрительному восприятию, лежащему в основе импрессионизма, современность снова-де противоставляет внутреннее созерцание, ви́дение духа, и подобно тому, как это созерцание являет нам небывалые образы, так и искусство, базирующееся на нем, должно быть несходно с действительностью. Точка зрения на искусство как на передачу видения является пережитком импрессионизма, она предполагает художника, реализующего свои впечатления, безразлично – внешние или внутренние. Здесь игнорируется момент борьбы художника с предметом восприятия»[8].

Иначе говоря, проблема эстетического оформления чужда эпигонам импрессионизма. Таковы работы Даублера и Вирхнера[9], такова в значительной степени и теория французского кубизма и итальянского футуризма, этих частных осуществлений экспрессионизма. Поэтому-то футуризм представляется порой своего рода «пароксизмом импрессионизма»[10]. Ландсбергер прав, когда говорит, что истолкования кубофутуристической деформации предмета по большей части заимствованы из языка натурализма: «Говорят, будто быстродвижущийся предмет рассматривается нами в разные моменты или же с разных точек зрения: на самом же деле решающим моментом является требование деформации природы. Точно так же и теоретик беспредметной живописи Кандинский, заявляя: "Прекрасно то, что отвечает внутренней душевной необходимости", идет по скользкому пути психологизма, и, будучи последователен, должен был бы признать, что тогда к категории прекрасного пришлось бы прежде всего отнести характерные почерки» (Ландсбергер)[11].

Эмоциональная интерпретация цвета крайне индивидуальна, говорит далее Ландсбергер; так, Геббель отмечает в своем дневнике: когда видишь белую массу, леденеешь; когда видишь белые образы, пугаешься. Снег бел, привидения представляются белыми и т.д., но другим белый цвет представляется цветом невинности, либо радости, либо даже печали, в зависимости от того, какие навязываются предметные ассоциации[12]. Беспредметная живопись знаменует, наперекор ее теоретикам, полное отмирание живописной семантики, иными словами, станковая живопись утрачивает raison d'être*.

* Смысл существования *(фр.)*.

Имена живописцев-экспрессионистов, анонсируемые немецкими исследованиями о новом искусстве: Альберт Блох, Лионель Фейнингер (кубист), Отто Мюллер, Нольде, Георг Гросс, Кандинский, Марк, Пехштейн, Шмидт-Ротлуф, Курт Бадт, Эрнст Фрич, Артур Груненберг, Франц Гекендорф, Вилли Экель, Адольф Кегльспергер, Вильг. Вольгоф, Бруно Краускопф, Эрика Мария Кюнциг, Людвиг Мейднер, Мартель Швихтенберг, Эрих Васке и др.; скульпторы Архипенко, Вильг. Лембрук, Эрнст Барлах; архитектор Ганс Пельциг[13].

Центр германского экспрессионизма – Берлин. Характерная черта немецких книг об экспрессионизме – попытки социологического обоснования новых явлений в искусстве. Так, реакционное течение во французской живописи начала XX века, требовавшее возвращения к классической традиции, прикрепляется Даублером к определенной политической среде: роялистам, бонапартистам, клерикалам; так, об импрессионисте тот же исследователь говорит: «vielleicht war er Demokrat, selten aber Socialist»[14]. Так, например, Ландсбергер в своей содержательной книге об экспрессионизме, во многих вопросах порвавшей с модернистской интерпретацией нового искусства, пытается социологически осветить экспрессионизм, но в этом случае он близок к догмам эстетики модерн. «Мы живем, – говорит Ландсбергер, – или по крайней мере жили до революции в условиях все растущей рационализации и механизации. Искусство становилось тем важней, как свободная от всякого принуждения, всяких пут, иррациональная форма бытия. Удивление миром становится уделом исключительно художника. Человек уже лишен возможности выявить свою индивидуальность в действительном мире, отсюда переход культа свободного творчества всецело в область искусства. Здесь процветает герой нашего времени, здесь совершается насилие творца над природой»[15].

Кстати, о политических группировках. Характерная страница – белогвардейская травля против нового искусства. Такова статья маститого Репина на столбцах берлинской русской газетки «Время» (за февр. 11 с.г.) «Пролетарское искусство». Вся статья с начала до конца – беззастенчивая ругань: «бессмысленные рабьи потуги», «безличные каракули», «праздный хлам хулиганства», «чушь», «гнусные разухабистости большевиков», «разжиревший, т.е. наевший шею Гамзей, отделившись от стаи, объедается с толстыми курдюками, сидящими на матери родине и высмактывающими из нее междупочечный сок, и, залоснившись от упоения заморскими винами буржуев, этот хищник пустится, наконец, в пляс, прижимая свой толстый бумажник фальшивых бесценностей! Что может быть отвратительней, когда его даже прошибет слеза умиления своей сытостью... Тьфу! Гадость! Ну какое искусство выдавит из своей утробы этот хряк-кнур»[16] и т.д.

Мимоходом исследователи нового искусства касаются и вопросов «художественной политики». Если нам мало дела, говорит Даублер, вешают ли частные лица скверные картины в своих комнатах или расставляют дрянные мраморные изделия, то иначе обстоит дело с архитектурой. Здесь со стороны государства необходим определенный отбор, определенное давление[17]. Но и в области остальных искусств вопрос о художественной политике государства на очереди. Так, в рижской газете «Сегодня» помещена статья Симакова «Худож<ественная> политика». Автор полагает, что в демократическом государстве «единственной здоровой базой для художественного развития должно явиться частное меценатство». Но тут

же он вынужден признаться, что на последних латвийских художественных выставках «почти единственным покупателем явилось министерство иностранных дел». А если покупает, если поощряет государство, то — что́ покупать и поощрять? Ибо все покупать и поощрять нельзя. И вот практически возникают недоразумения: «много нашумевшие юные художники-экспрессионисты даже получили бесплатно под мастерские обширные помещения бывшей Рижской художественной школы, реквизированные военным ведомством у города. Когда прежний городской голова выразился в том смысле, что школьные помещения нужны городу для более насущных надобностей, чем поощрение начинающих и очень спорного достоинства художников, он подвергся упрекам в мракобесии и некультурности»[18].

Меньше материала в моем распоряжении — что делается в художественной жизни государств Антанты. Франция доживает кубизм, ставший широко популярным. Левеет критика, левеют правые художники, левые приобретают имена. Большую роль в живописной жизни Франции играет Ларионов, здравствующий вопреки московским сплетням, и Гончарова[19]. В Италии футуризм за время войны прочно утвердился, приобрел огромную популярность, «wurde zur Macht», как говорит Даублер[20]. Из футуристических живописцев наиболее известен в Италии Карра[21]. Но итальянский футуризм почти не развивался за последние годы, как художественное течение, приобретая все более и более значение публицистическое. Маринетти выпустил книгу «La révolution futuriste»[22], являющую фантастическую мешанину гипершовинизма и революционного максимализма, наивного национализма и лозунгов. В последнее время выделяется крайняя левая группа итальянских футуристов-коммунистов, наиболее радикальная и в своих эстетических лозунгах[23]. В 1916–1917 гг. футуризм проник в Америку и увлек передовые интеллигентные круги, студенчество и т.д.[24].

Эта статья, посвященная экспрессионизму в живописи, была напечатана в журн. «Художественная жизнь» (М., 1920, № 3, март-апрель) и подписана псевдонимом «Р.Я.». В опубликованной библиографии Якобсона новонайденная статья не зафиксирована, и, насколько нам известно, он нигде о ней не упоминал. Однако по комплексу признаков (стилистических, идеологических и тематических), которые подкрепляются биографическими фактами, можно с большой степенью достоверности утверждать, что автором этого текста является Якобсон. Тема статьи не была случайной — о немецких экспрессионистах Якобсон через год упоминал (в одном ряду с символистами и футуристами) в статье «О художественном реализме» (см. наст. изд., с. 388), она становится также в ряд написанных им статей о новых течениях в живописи. Сравним некоторые формулы и клише, характерные для ранних текстов Якобсона, с выражениями из данной статьи. Например, «злоба германского художественного дня» и «эмансипация цвета» (из «Нового искусства...») явно совпадают со «злобой текущего дня» и «эмансипацией живописи» (из «Футуризма»); тезис «всякое живописное течение есть особая идеографическая система», который постулирует и подробно развивает автор «Нового искусства...», перекликается с положением «живописный образ есть идеограмма» и другими близкими формулировками Якобсона из статьи «О художественном реализме». В анализируемом тексте для характеристики живописи использованы лингвопоэтические термины («цветовая гипербола», «цветовой эпитет», «цветовая метонимия» и т.п.), говорящие о том, что автором статьи был лингвист школы Московского лингвистического кружка или ОПОЯЗа. Ср.

также выражения «обнажается от натуралистической мотивировки» и «обнажил мазок» («Новое искусство...») с опоязовским термином «обнажение приема», употребляемым Якобсоном в статьях «Футуризм» и «Письма с Запада. Дада». Как известно, Якобсон посвятил проблеме метафоры и метономии ряд своих статей (начиная с «Футуризма»), поэтому здесь вряд ли могут быть случайные совпадения. Кроме того, автором термина «живописная семантика» («Новое искусство...»), как недавно стало известно, был Якобсон; он планировал написать в 1919 г. специальную статью о семантике в живописи для «Энциклопедии изобразительных искусств» (см. подробнее в комментарии к ст. «Футуризм» . Этот же термин – «живописная и поэтическая семантика» – появился в статье Якобсона «Письма с Запада. Дада». Заявление автора «Нового искусства...», что он переводит «немецкие характеристики <...> на лапидарный язык русской революционной эстетики», неожиданным образом подтверждается знаменательным фактом из научной биографии Якобсона. В 1917–1920 гг. он изучал разговорную речь революционной эпохи и собрал значительный материал (речения, анекдоты, поговорки, неологизмы и т.п.). Свои наблюдения он изложил в обширной рецензии на книгу А. Мазона «Словарь войны и революции в России (1914–1918)» (Париж, 1920) – см.: J a k o b s o n R. Vliv revoluce na ruský jazyk. – "Nové Athéneum", III, Praha, 1921 (см. также рецензию Б. Томашевского на обе указанные работы, подписанную инициалами Т.Б.,.– «Книга и революция», 1923, № 11–12, с. 57–58).

И наконец, последнее – в 1920 г. Якобсон дважды находился в Ревеле достаточно продолжительное время. О своей первой поездке за границу и возвращении в Москву «весной 1920 г.» (без точного указания места пребывания и времени) Якобсон упоминает в ст. «О поколении, растратившем своих поэтов» (SW, V, p. 367); о второй поездке и пребывании в Ревеле в июне 1920 г., а затем поездке в Прагу через Берлин он пишет в одной из последних своих статей «Из комментария к стихам Маяковского "Товарищу Нетте – пароходу и человеку"», (см. наст. изд., с. 340), а также в «Беседах» с К. Поморской (р. 22). Побробнее об этих поездках Якобсон рассказал шведскому русисту Б. Янгфельдту, сообщившему нам эти сведения. В начале 1920 г. («между Татьяниным днем и масленицей») Якобсон приехал в Ревель в качестве сотрудника «первого представительства РСФСР в Эстонии», через некоторое время, взяв отпуск, он вернулся в Москву, но в конце мая 1920 г. снова выехал в Ревель уже в качестве переводчика миссии Российского Красного Креста, отправлявшейся в Прагу через Эстонию (Из бесед Р. Якобсона с Б. Янгфельдтом. Магнитофонная запись. Кембридж, январь–февраль 1977). Эти сведения подтверждаются архивной справкой из ЦГАОР ЭССР, сообщенной нам Р. Круусом. Первый раз Якобсон находился в Ревеле в качестве «члена торговой делегации Центросоюза и сотрудника Роста» с начала февраля по 4 апреля 1920 г. (это опосредованно подтверждает и К.И. Чуковский: 1 февраля Якобсон находился еще в Петрограде и выступил в Доме искусств с лекцией об эмансипации поэзии от семантики. – «Чукоккала», М., 1979, с. 274.), а второй раз – с начала июня по 3 июля 1920 г.

Кроме того, 8–9 мая 1920 г. в газ. «Жизнь искусства» (№ 446–447) появилось сообщение: «В Ревеле московский ученый Р. Якобсон нашел архив известного литературного деятеля прошлого столетия Булгарина», а 8 июня (№ 472) в той же газете – другое сообщение: «Московский филолог Р. Якобсон проехал через Петроград в Прагу, где будет работать по славянскому языкознанию» (сообщено Е.А. Тоддесом).

Итак, приведенный анализ текста ст. «Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля)», комплексная аргументация и разнородные данные, подтвержденные биографическими документами, со всей очевидностью убеждают нас, что автором новонайденной статьи является Якобсон. Он написал ее в первое пребывание в Ревеле в феврале-марте 1920 г. и прислал в журн. «Художественная жизнь». В настоящем издании статья публикуется по первопечатному тексту.

1 В связи с этим см. кн.: Expressionismus. Literatur und Kunst. M., «Радуга», 1986.

2 См., например, полемику: «Fachmännche». – «Der Sturm», Berlin, märz 1918, S. 186–190.

3 Якобсон цитирует в собственном переводе работу австрийского поэта и теоретика искусства Т. Дойблера (Т. Даублер, Т. Дейблер, 1876–1934): Däubler T. Im Kampf um die moderne Kunst. Berlin, 1919, S. 41–42. (этот фрагмент в русском переводе см. в кн.: Дейблер Т. и Глэз А. В борьбе за новое искусство. Пг.–М., 1923, с. 29–30). *Кассирер Пауль* – редактор, издатель, организатор выставок художников-новаторов. *Пехштейн Макс* (1881–1938) – видный художник-экспрессионист, член общества «Мост», один из учредителей «Нового Сецессиона». «*Кунстблат*» («Das Kunstblatt») – художественный журнал, выходивший в Веймаре под редакцией П. Вестгейма. *Эрве Жюльен-Огюст* – французский художник, выставил в 1901 г. в «Салоне независимых» девять полотен под общим названием «Экспрессионизм».

4 Здесь и далее Якобсон пересказывает и цитирует в своем переводе основные положения указанной книги профессора Ф. Ландсбергера (Landsberger F. Impressionismus und Expressionismus. Leipzig, 1919). О связи экспрессионизма с плакатом и карикатурой см.: Ibid, S. 26.

5 О связях с Ван Гогом и цитату из его письма к брату Теодору см.: Landsberger F. Op. cit., S. 31–32. Вероятно, Якобсон обратил внимание на это письмо Ван Гога ранее – в книге своего гимназического преподавателя французского языка и критика Г.Э. Тастевена «Футуризм» (М., 1914, с. 70–71).

6 См.: Däubler T., Op. cit., S. 44. *Ван-Донжен Кес* (Ван-Донген, 1877–1942) – голландский художник, фовист, сыгравший заметную роль во французском искусстве начала XX в.; участвовал в выставках в России – «Золотое руно» (1908–1909) и «Салон Издебского» (1909–1910). *Явленский А.Г.* (1864–1941) – русский художник, живший в Германии, член группировок «Новое художественное объединение» и «Синий всадник».

7 В своей работе Т. Дойблер подробно развивает это положение: «Абсолютную краску в самом радикальном смысле мы находим у Кандинского. У этого выдающегося художника краска уже не служит ничему предметному. <...> У Кандинского синий, красный, фиолетовый цвета развиты эпическим темпераментом. У Пауля Клее желтый, красный, синий цвета вводятся в лирическую трактовку. Кандинский и Клее наиболее открыто владеют абсолютной краской. Не следует, однако, считать такое искусство декоративным. Оно не декоративно. Произведениям Кандинского, не Клее, могут быть дополнительно присущи и чисто декоративные качества, но это безразлично» (цит. по: Дейблер Т. и Глэз А. Указ. соч., с. 31). О П. Клее см. в ст. Якобсона «О словесном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников» – наст. изд., с. 357–362.

8 Ф. Ландсбергер полемизирует с некоторыми идеями австро-немецкого писателя и художественного критика Г. Бара (1863–1934), первоначально являвшегося приверженцем натурализма и импрессионизма, а затем ставшего апологетом экспрессионизма (Bahr H. Expressionismus. München, 1914). См. об этом подробнее: Landsberger F. Op. cit., S. 31.

9 Здесь, возможно, опечатка и имеются в виду теоретические работы известного экспрессиониста, графика и живописца Э.Л. Кирхнера (1880–1938).

10 Формула восходит к статье Т. Дойблера (см.: Дейблер Т. и Глэз А. Указ. соч., с. 41).

11 Landsberger F. Op. cit., S. 33. Здесь Якобсон приводит ироническое замечание Ф. Ландсбергера (Op. cit., S. 43) по поводу одного из основных тезисов

В. Кандинского о «прекрасном» в его книге «О духовном в искусстве» (первое нем. изд. – 1911; русск. изд. – Нью-Йорк, 1967, с. 144).

[12] L a n d s b e r g e r F. Op. cit., S. 40. Ф. Ландсбергер имеет в виду дневниковую запись немецкого драматурга Ф. Геббеля (1813–1863) – см.: H e b b e l F. Sämtliche Werke, Abt. 2, Tagebücher. Bd. 1–4, Berlin, 1914–1922.

[13] Якобсон приводит имена как крупных мастеров, так и малозначительных художников, почти не оставивших следа в немецком искусстве: Фейнингер Л. (1871–1956); Мюллер О. (1874–1930); Нольде Э. (Ханзен Э., 1867–1956); Гросс Г. (Эренфрид Г., 1893–1959); Марк Ф. (1880–1916); Шмидт-Ротлуф К. (1884–1976); Фрич Э. (1892–1962); Мейднер Л. (1884–1966); Лембруг В. (1881–1919); Барлах Э. (1870–1938); Пельциг Г. (1869–1936); в том числе и двое русских, работавших в Германии, – живописец В.В. Кандинский и скульптор А.А. Архипенко (1887–1965); подробнее о них см. в кн.: Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. Hrsg. von Erich Steingräber. München, 1979.

[14] "Он был может быть, демократом, но редко – социалистом" *(нем.)* – см.: Д е й б л е р Т. и Г л э з А. Указ соч., с. 25; подробнее о реакционных настроениях во французской «политической среде» по отношению к новой живописи см. там же, с. 15–16.

[15] L a n d s b e r g e r F. Op. cit., S. 34.

[16] Статья «Пролетарское искусство (из письма И.Е. Репина)» – перепечатка из газ. «Новая Русская Жизнь» (Гельсингфорс, 1920, 5 февраля). Кроме этой статьи, И.Е. Репин неоднократно выступал в печати с выпадами против авангардного искусства. Русские кубофутуристы полемизировали с ним в своих выступлениях и статьях, – см., например, брошюру Д. и Н. Бурлюков «Галдящие "бенуа" и новое национальное искусство» (СПб., 1913), представляющую собою условный «разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве».

[17] См.: Д е й б л е р Т. и Г л э з А. Указ. соч., с. 19–20.

[18] См.: С и м а к о в Н.Б. Художественная политика. – «Сегодня», Рига, 1920, № 50, 2 марта.

[19] Художники М.Ф. Ларионов (1881–1964) и Н.С. Гончарова (1881–1962) – организаторы группы «Ослиный хвост» (1912–1915), разработали теорию «лучизма», с 1915 г. жили во Франции. Якобсон был с ними близко знаком с 1913 г., у него сохранился рисунок М. Ларионова к книге Маяковского «Солнце» (М., 1923) с надписью: «Пр. Якобсону – иллюстрация к поэме Солнце В.В. Маяковского».

[20] «Стал властью» *(нем.)* – см.: D a u b l e r T. Op. cit., S. 59. Ср. известное учение Ф. Ницше «о воле к власти» («Der Wille zur Macht»).

[21] См. о нем в комментарии к ст. "Футуризм".

[22] Книгу лидера итальянских футуристов Ф.Т. Маринетти под данным французским названием в библиотеках СССР (а так же в специальных библиографических справочниках и каталогах крупных зарубежных библиотек) обнаружить не удалось. Возможно, Якобсон узнал о ней от итальянского футуриста А. Каппы, шурина Маринетти, с которым он познакомился в Ревеле. Националистические и экспансионистские идеи привели впоследствии Маринетти к сотрудничеству с итальянским фашизмом.

[23] В начале 1920-х годов в Италии сложилось несколько группировок, в идеологии которых левые политические убеждения сочетались с авангардизмом в эстетике; к ним примыкали футуристы У. Барбаро, П. Флорис. В. Паладини – см.: C a r p i U. Bolscevico immaginista. Napoli, 1981 (сообщено Н.В. Котлеревым).

[24] В США к футуристическому движению примыкали художники К. Крамер, М. Вебер, Ш. Демут, С. Макдональд-Райт, М. Рассел, Д. Стелла и др.

ПИСЬМА С ЗАПАДА. ДАДА

«Dada ne signifie rien» (*Dada, 3, 1918).*
«Dillettanten, erhebt euch gegen die Kunst»
(Плакат на выставке Дада в Берлине, в июне 1920 г.) [1]

В дни малых дел и устойчивых ценностей общественное мышление подчиняется законам колокольного патриотизма. Как для ребенка мир кончается детской, а все, что вне, мыслится по аналогии, так мещанин все города оценивает в сопоставлении с родным, а граждане высшего порядка, если не иногороднее, то все чужестранное кладут на домашнее прокрустово ложе, танцуют от печки туземной культуры. Родной мирок и «переводимые» на свой диалект малопонятные варвары – такова обычная схема. Не потому ли революционны матросы, что у них нет этой самой «печки», нет очага, домка, и они всюду равно chez soi?[2] Ограниченности в пространстве соответствует ограниченность во времени; прошлое нормально рисуется рядом метафор, для которых материал – настоящее. Но сейчас, несмотря на то, что визами, валютами, кордонами всех сортов Европа обращена в множество обособленных точек, – пространство сокращается гигантскими шагами – радио, беспроволочный телефон, аэро. Пусть книги и картины не переходят сегодня, осажденные шовинизмом и валютой, государственных границ. Но сегодня вопросы, решаемые где-нибудь в Версале[3], – шкурны для силезского рабочего, и, если растет цена на хлеб, – голодный горожанин "ощущает" мировую политику. Аргумент к земляку теряет убедительность. Быта не осталось, плачут даже юмористы*[4]. Ценности не котируются.

Что соответствует этой «раскачке» в научной жизни? На смену науке «тысяча первого примера», неизбежной в дни, когда формула "так было, так будет"[5] царила, когда завтра обязывалось походить на сегодня, а порядочный человек – иметь chez soi, наступает наука относительности. Вчера для физика если уже не наша земля, то наше пространство, наше время были единственны и навязывались всем мирам, теперь они объявляются частным случаем. От старой физики не остается следа, у старых физиков остается три аргумента: «жид», «большевик», «противоречит здравому смыслу»[6].

Большой историк Шпенглер в громкой книге «Закат Запада» (Мюнхен, 1920) говорит: истории как науки не было и не могло быть, и прежде всего не было сознания пропорций[7]. Так негр делит мир на свой поселок и «остальное»[8] – и месяц ему меньше заслоняющей тучи[9]. По Шпенглеру, когда Кант философствует о нормах, он уверен в действительности своих положений для людей всех времен и народов, но он не высказывает этого, потому что для него и его читателей это само собой разумеется. А между тем устанавливаемые им нормы обязательны только для западного мышления[10].

* Особенно тяжело пришлось бытовикам в России. Один из них мне горько жаловался: "Что писать, когда быта нет". И потекли к белым (Куприн, Чириков, Андреев, Бунин, Аверченко, Мережковский, А.Толстой). Но быта и здесь не обрели. И занялись – кто прошениями со слезой (Андреев), кто погромными прокламациями (Куприн), кто откровенным прихлебательством (Мережковский). – *Прим. автора.*

Характерно, лет десять назад Виктор Хлебников писал: «Кант, думая установить границы человеческого разума, определил границы ума немецкого. Небольшая рассеяность ученого»[11]. Шпенглер сравнивает свою строго релятивистскую систему с открытием Коперника[12]. Правильней было бы сопоставление с Эйнштейном; коперниковой системе скорей соответствует переход от истории христианства к истории человечества. Книга Шпенглера вызвала шум в печати.«Фоссише Цейтунг» вывела: «Ах, релативизм! Зачем говорить печальные вещи!» Вышла в свет объемистая отповедь, нашедшая верное противодействие против системы Шпенглера[13]. Отповедь эта раздалась с церковной паперти. Это не личная блажь – сила Ватикана растет. Давно у папы не было столько нунциев. Недаром недавно французское правительство, ликуя, что наконец-то Франция отделалась от революционной славы, спешило подчеркнуть свою богобоязненность.

Во всех областях науки тот же разгром, отказ от местной точки зрения и новые головокружительные перспективы. Азбучные предпосылки, недавно незыблемые, ясно обнаруживают свой временный характер. Так, Бухарин в своей «Экономике переходного периода» вскрывает обессмысление марксовых понятий «ценность», «товар» и т.п. в применении к нашему времени, их спаянность с определенными, выкристаллизовавшимися формами, их частность[14].

Сюда же – эстетика футуризма, заказывающая писать красоту и искусство с прописной буквы. Но западный футуризм двулик: с одной стороны, им впервые осознана тавтологичность предыдущей формулы – «мы во имя красоты нарушаем все законы», из чего следует, что история каждого нового течения в сопоставлении с предшественником есть узаконение противозакония, и потому, казалось бы, санкции уже быть не может, раз вместо декретированной новой красоты – сознание частности, эпизодичности[15]. Казалось бы – впервые научные, историчные футуристы, именно в силу историчности наотрез отвергающие прошлое, не могут создать нового канона, а между тем, с другой стороны, западный футуризм во всех своих разночтениях тщится стать художественным направлением (1001-ым). «Классики футуризма» – это оксюморон, исходя из первой концепции футуризма[16]; тем не менее, он к классикам, либо к нужде в них пришел. «Один из бесчисленных измов», – сказала критика и нашла ахиллесову пяту. Потребовалось новое выделение – «проявленье, параллельное релятивистским философиям текущего момента, – не аксиома», как заявил один из застрельщиков – литератор Гюльзенбек[17]. «Я против системы; приемлемейшая система – не иметь решительно никакой», – присовокупил другой застрельщик – французский румын Цара[18]. Следуют боевые кличи, повторяющие Маринетти. «Против всего, что мумии подобно и прочно сидит». Отсюда «антикультурная пропаганда», «Bolschewism in art»[19].«Позолота слезает. Французская, как всякая другая. Если вы дрожите, милостивые государи, за мораль ваших жен, за спокойствие ваших кухарок и верность ваших любовниц, за прочность вашей качалки и ваших ночных горшков, за безопасность вашего государства, вы правы. Но что поделаешь? Вы гниете, и пожар начался» (Ribemont-Dessaignes)[20].

«Я громлю, – восклицает Цара с немного андреевским пафосом, – черепные коробки и социальную организацию: все деморализовать»[21].

Требовалось окрестить это «бессистемное» эстетическое буйство, «фронду великих международных художественных течений», по выражению Гюльзенбека[22].

В 1916 году нарекли – «д а д а». Имя с последовавшими комментариями разом выбило из рук критиков главное оружие – обвинение в шарлатанстве и надувательстве. «Футуризм воспевает», – писал Маринетти [23], – и следовали столбцы предметов, воспеваемых футуризмом. Критик брал футу-альманах, листал и выводил: не нахожу. «Футуризм заключает, футуризм несет, футуризм таит», – писали идеологи, зараженные символистской эзотерикой. – «Не нахожу. Обманщики! – отвечал критик. – Футуризм – искусство будущего, – размышлял он же, – ложь! Экспрессионизм – выразительное искусство – лгут!» – «Но "дада" – что означает "дада"?» – «Дада ничего не означает», – наперебой забегали дадаисты[24]. «Ничем не пахнет, ничего не значит», – загибает дада-художник Пикабиа армянскую загадку[25]. Манифест-дада предлагает гражданам творить мифы о сути дада. «Дада будирует мысль, каждый создает по этому поводу свою драматическую интригу»[26]. Манифест сообщает любителям этимологий, что негры называют «дада» – хвост священной коровы, в какой-то области Италии «дада» означает мать, по-русски «да» – утверждение[27] и т.д. Но «дада» не связано ни с тем, ни с другим, ни с третьим. Это просто кинутое в европейский оборот бессмысленное словечко, которым можно жонглировать à l'aise*, примышляя значения, присоединяя суффиксы, создавая сложные слова, производящие иллюзию предметности: Дадасоф, Дадаяма[28] и т.п.

«Слово д а д а выражает интернациональность движения», – пишет Гюльзенбек. «Самый вопрос, что такое дада, – недадаистичен и отзывает ученичеством», [29] – отмечает он же. «Чего же хочет дада?» – «Дада ничего не хочет».[30] «Я пишу манифест и ничего не хочу, и я из принципа против манифестов, и вообще же я против принципов», –декларирует Тристан Цара[31].

В чем, в чем, но в бесчестности, укрывательстве и игре на мелок[32] дада не обвинишь. Дада частью усматривает «ограниченность своего бытия во времени»[33], исторически релятивирует себя, по собственному выражению. Меж тем первый результат установления научного взгляда на художественное выражение, иначе говоря, обнажения приема, – вопль: «Старое искусство умерло», или «искусство умерло» в зависимости от темперамента вопящих[34]. Первый клич брошен футуристами, откуда «vive le futur», второй не без оговорок брошен дада, – какое же дело им – художникам до будущего – «à bas le futur»[35]. Так импровизатор из рассказа Одоевского, получив дар обнажающего ясновидения, – кончает жизнь шутом в колпаке, черчущим заумные стихи[36]. Обнажение приема остро, как обнажение, уже обнаженный прием – вне сопоставления à la longue**- пресен. Первично обнаженный прием обычно оправдывается и регулируется так называемыми конструктивными законами, но например, путь от рифмы через ассонанс к установке на любое звукосоотношение ведет к объявлению счета из прачечной поэтическим произведением[37]. Дальше – буквы в произвольном порядке, наудачу настуканные на машинке, – стихи, мазки по холсту обмакнутого в краску ослиного хвоста – живопись[38]. От вчерашнего культа «сделанных вещей»[39] (например, утонченного ассонанса) к воззванию дада «Дилетанты, восстаньте против искусства»[40] и поэтике первого сорвавшегося слова (счет прачечной). Кто дада по

* Свободно (*фр.*).
** В конце концов (*фр.*).

профессии? По выражению московского художнического арго – «художники слова»[41]. Деклараций у них больше, чем стихов и картин. И собственно в стихах и картинах у них нового, хотя бы в сравнении с русским и итальянским футуризмом, нет. Maschinenkunst Татлина, вселенские поэмы из гласных, хоровые стихи (симультанизм), музыка шумов, примитивы – своего рода поэтический Берлиц[42]:

Meine Mutter sagte mir verjage die Hühner
ich aber kann nicht fortjagen die Hühner
(Tzara)[43]

Наконец, пароксизмы наивного реализма. «Дада обладает здравым смыслом и в столе видит стол, в сливе сливу».

Но не в этих вещах дело. И дада это понимают. «Дада не художественное направление», – говорят они. «В Швейцарии дада за абстрактное (беспредметное) искусство, в Берлине – против»[44]. Важно, что, покончив с принципом легендарной коалиции бессодержательных форм и содержания, через осознание насилия художественной формы, приглушение живописной и поэтической семантики, через цвет, фактуру беспредметной картины как таковые, resp. через фанатическое слово заумных стихов как таковое, мы приходим в России к голубой траве первых октябрьских торжеств[45], а на Западе к недвусмысленной дадаистской формуле: «Nous voulons, nous voulons, nous voulons... pisser en couleurs diverses»[46]. Окраска как таковая! Только холст заменен, как приевшийся номер аттракциона.

Одним из номеров аттракциона стала для дада поэзия и живопись. Будем честны, поэзия и живопись заменяют в нашем сознании непомерно высокое место только по традиции. «Англичане так уверены в гениальности Шекспира, что не считают нужным даже прочесть его», – сказал О. Бердслей[47]. Мы готовы почитать классиков, но читать мы предпочитаем вагонную, детективную, адюльтерную литературу, т.е. ту словесность, где слово наименее сказывается. Достоевского, скользя по строчкам, нетрудно обратить в бульварный роман, недаром его на Западе предпочитают смотреть в кино. Если театры полны, то это больше традиция, чем заинтересованность. Театр мрет. Цветет электро. Экран мало-помалу перестает равняться по сцене, освобождается от театральных единств, от театральной mise en scene*. Своевременен афоризм дада Меринга: «Популярность идеи проистекает из возможности перенести на фильму (Verfilmungsmöglichkeit) ее анекдотического содержания»[48]. Для разнообразия приемлется западным читателем немного перца самовитых слов. «Нам нужна и литература, которую ум смакует, как коктэль», – пишет парижский «Le Siècle»[49]. Никто не понанес на художественный рынок столько разнородного старья всех времен и народов, сколько отрицатели прошлого за последнее десятилетие. Разумеется, и дада эклектики – только это не музейный эклектизм почтительного благоговения, а пестрота шантанной программы (недаром дада был зачат в цюрихском кабаре[50]). Майорийская песенка сменяется парижской шансонеткой, сентиментальная лирика вышеозначенным цветовым эффектом. «Старое приемлемо своей новизной, и контраст нас связывает с прошлым», – поясняет Цара[51].

Надо учесть фон, на котором разыгрывается д а д а, чтоб понять некоторые его проявления. Например, мальчишеские антифранцузские

* Мизансцена (*фр.*).

выпады французских дада и антигерманские — немецких десять лет назад звучали бы наивно и бесцельно. Но сейчас, когда в странах Антанты свирепствует, мягко выражаясь, зоологический национализм и в ответ в Германии растет гипертрофированная национальная гордость угнетаемой народности, когда британское королевское общество задумывает дать Эйнштейну медаль[52], чтоб не вывозить золота в Германию, когда французские газеты возмущены выдачей Нобелевской премии Гамсуну[53], германофильствовавшему по слухам, во время войны, когда у тех же газет политически невинное дада вызывает ужасное подозрение в германских махинациях, и там же печатается объявление о «национальных двуспальных кроватях»[54], дадаистская фронда легко понятна. Дада — одно из немногих в настоящий момент, когда даже научные союзы расторгнуты, буржуазно-интеллигентских интернациональных объединений. Впрочем, это своеобразный интернационал — дадаист Бауман открывает карты — «дада — продукт интернациональных отелей»[55]. Среда, вскормившая дада, — это военная авантюристическая буржуазия — спекулянты, нувориши, шиберы, кетясы или как там еще они именуются. Их социально-психологические близнецы в Старой Испании взрастили некогда так называемую «плутовскую новеллу»[56]. Они не знают традиций («Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi»[57]), их будущее сомнительно («à bas le futur»), они спешат взять свое («Nimm und gib dich hin. Lebe und stirb»[58]). Они исключительно гибки и приспособлены («man kann mit einem einzigen frischen Sprung entgegengesetzte Handlungen gleichzeitig begehen»[59], художники своего дела («Geschäfte sind auch poetische Elemente»[60], на войне не докладывают («heute noch für den Krieg»[61], но они же первые спешат для дела стереть границы между вчера враждебными державами («Je suis, mois, de plusieurs nationalités»[62]), в конце концов, они сыты и потому пока что предпочитают бар («es hält den Krieg und den Frieden in seiner Toga, aber es entscheidet sich für den Cherry Brandy Flip»[63]). Здесь среди космополитического месива «de Dieu et de bordel», по отзыву Цара, зарождается дада*[64-65].

«Время созрело для дада, — уверяет Гюльзенбек, — с ним взойдет и с дада же исчезнет»[66].

Впервые — в журн. «Вестник театра», М., 1921, № 82 (февраль), подписана инициалами Р.Я. Эта статья, посвященная дадаизму и написанная после посещения в начале июля 1920 г. берлинской выставки «Dada-Messe», была прислана Якобсоном в Москву из Праги. Она завершает цикл его ранних статей о новых течениях в живописи. Впоследствии в своих трудах Якобсон не раз возвращался к проблемам, намеченным в этих статьях. Публикуемая статья была включена в антологию «Dada Russo» (Bologna, 1984, p. 159–173), подготовленную профессором М. Марцадури. О параллелизме, о взаимозависимости между точными науками, социальной жизнью и искусством авангарда (в связи со статьей Якобсона о дадаизме) говорит К. Помор-

* Чтоб чуточку охарактеризовать эту обстановку, так далекую от нынешней России, отмечу несколько черт. В повоенном Берлине излюбленные места для веселого уютного времяпрепровождения — клубы и кафе гомосексуалистов. Там же ежедневно выходит газета большого тиража "Homosexuelle Nachrichten". В Германии нашумело двухтомное исследование ученого Блюера "Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft"[65] с следующим основным положением: "Не экономические и не идеологические факторы обусловливают возникновение и развитие общественной и государственной жизни, а эротическое влечение мужчины к мужчине". — *Прим. автора.*

ска в послесловии к «Беседам» (р. 160). Об этом же пишет Т. Виннер в статье «Роман Якобсон и авангардное искусство» (In: Roman Jakobson: Echoes of his scholarship, p. 503–514). Настоящая статья является фактически одной из первых, если не первой, в отечественной печати статьей о дадаизме. Вероятно, именно ее имел в виду художественный критик А.М. Эфрос, когда писал: «Весть о дадаизме дошла до России поздно. <...> Дадаизм уже отлился в законченную форму и стал отцветать, когда в 1921 году впервые мы услыхали эти четыре буквы, ошеломляющие своею сюсюкающею нарочитостью, явственно ничего не значащие и настойчиво требующие от нас ответного глумления» (Эфрос А. Дада и дадаизм. – «Современный Запад», 1923, кн. 3, с. 119). Друзья и соратники Якобсона Хлебников и Маяковский познакомились впервые с дадаизмом, вероятно, по этой его статье. Сохранились неизданные записи Хлебникова (начала 1922), свидетельствующие о том, что он проявлял пристальный интерес к творчеству дадаистов, а их лидера Т. Тцара, а также поэта и художника Ж. Рибмон-Дессеня зачислил в организованное им утопическое общество Председателей Земного Шара. Одна запись Хлебникова, относящаяся к январю 1922 г., подтверждает, что связь русских футуристов с левыми художниками и писателями Запада шла в то время через Якобсона: «В первую голову призвать к испол<нению> Пред<седателей> Зем<ного> Ша<ра> пов<инности> след<ующих> лиц: Тристана Цара, Стефа<на> Цвейга, Рене Шике<ле>, о чем пере<дать> чер<ез> Якобсона». Другая запись показывает, что Хлебников, как и Якобсон, считал дадаистов последователями футуристов: «Наши ученики: Город<ецкий>, Куз<мин>, Бр<юсов>, луч<исты>, дадаисты» (ЦГАЛИ, ф. 527). Имена Т. Тцара и Ж. Рибмон-Дессеня упоминаются еще в двух записях Хлебникова: в длинном перечне писателей и общественных деятелей, включенных в общество Председателей Земного Шара (ЦГАЛИ, ф. 527), и в краткой записи, опубликованной Н.И. Харджиевым, в которой названы четыре дадаиста: "Рибмон-Дессень, Супо, Пикабиа, Тзара" (см.: Харджиев Н.И. Из материалов о Маяковском. – «Ricerche Slavistiche», vol. XXVII–XXVIII, Roma, 1981, p. 285). Об интересе Маяковского к дадаистам свидетельствует запись имен Т. Тцара, Ф. Супо, П. Элюара в «берлинской» записной книжке поэта (октябрь 1922) и краткая оценка «дада» в очерке «Семидневный смотр парижской живописи» (1922–1923), написанном после поездки в Берлин и Париж в 1922 г. (см. подробнее в ст.: Харджиев Н.И. Из материалов о Маяковском. – Op. cit., p. 283–285). Интересно, что в 1949 г. поэт И. Зданевич издал в Париже антологию «Поэзия неизвестных слов» («Poésie de mots inconnus»), где ст-ния Хлебникова (латиницей) были напечатаны вместе с произведениями дадаистов Т. Тцара, Ж. Рибмон-Дессеня, К. Швиттерса, Р. Хаусмана и других. В настоящем издании статья «Письма с Запада. Дада» публикуется по первопечатному тексту.

[1] «Дада не значит ничего» *(фр.)* – известная формула из «Manifeste Dada 1918» французского поэта, эссеиста, теоретика искусства и лидера дадаистов Т. Тцара (С. Розеншток, 1896–1963) – In: «Dada», Zürich, 1918, № 3. «Дилетанты, восстаньте против искусства» *(нем.)* – текст плаката, экспонировавшегося на выставке «Первая международная дада-ярмарка», организованной Г. Гроссом, Р. Хаусманом, Д. Хартвильдом и открывшейся в Берлине 5 июня 1920 г. в галерее доктора Отто Бурхарда (экспонировалось 174 предмета) – см. каталог «Erste Internationale Dada-Messe», Berlin, 1920.

[2] «У себя дома» *(фр.)* – здесь, вероятно, намек на эпатажную формулу французского дадаиста, поэта и художника Франсиса Пикабиа (1879–1953), см. русск. перевод: «Публичный дом есть то место, где больше всего чувствуешь себя дома» – «Артишоки. (Дадаистские афоризмы и заповеди)»–«Современный Запад», 1923, кн. 3, с. 132. Ср. с формулой «Les artistes chez soi», печатавшейся на повестках артис-

тического подвала «Бродячая собака» (1912–1915), где бывали футуристы и, в частности. Якобсон, посетивший подвал вместе с Хлебниковым 31 декабря 1913 г. (см.: Jakobson R. Russie folie poésie, Paris, 1986, p. 26).

[3] Версальский мирный договор, который официально завершил первую мировую войну, был подписан 28 июня 1919 г. и вступил в силу 10 января 1920 г.

[4] Речь идет о публицистической брошюре Л. Андреева «S.O.S.» (Берлин, 1919); о статьях А. Куприна в редактируемой им при генерале Н.Н. Юдениче прифронтовой газ. «Приневский Край» (Гатчина, 1919), а также в газ. «Новая Русская Жизнь» (Гельсингфорс, 1919–1920); и о статьях Д.С. Мережковского в газ. «Свобода» (Варшава, 1920), поддерживающих маршала Ю. Пилсудского в его борьбе с Советской Россией. Ср. выпады футуристов против «бытовиков» в знаменитом манифесте «Пощечина общественному вкусу» (сб. «Пощечина общественному вкусу», М., 1913 [1912], с. 3) и в декларации А. Крученых «Новые пути слова» (сб.«Трое», СПб., 1913,с. 36).

[5] Это выражение стало популярным после выступления в Государственной думе 11 апреля 1912 г. шефа жандармов А.А. Макарова в связи с Ленским расстрелом.

[6] Речь идет об антисемитской травле и нападках на А. Эйнштейна и его теорию относительности, организованных в немецкой националистической печати в 1919–1920 гг., в частности, одна из статей о нем в газ. «Der Türmer» (1920) называлась «Большевистская физика» (см.: Кузнецов Б. Эйнштейн. М., 1962, с. 230). В связи с аргументом «противоречит здравому смыслу» ср. выпад футуристов в манифесте "Пощечина общественному вкусу": «И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших "Здравого смысла" и "хорошего вкуса"» (сб. «Пощечина общественному вкусу», с. 4).

[7,9,10,12] См.: Spengler O. Der Untergang des Abendländes. Bd. I–2, München, 1920–1922 (ко времени создания этой ст. вышел только т. I); см. русск. перевод: Шпенглер О. Закат Европы. М.–Пг., 1923, т. 1, гл. II и с. 95, 352; 171, 179; 187; 348–349.

[8] Ср. заглавие сб. В. Хлебникова, А. Крученых, Т. Вечорки «Мир и остальное» (Баку, 1920) – Хлебников В. Творения. М., 1986, с. 127.

[11] Неточная цитата из ст. Хлебникова «Разговор двух особ» ("Союз молодежи", СПб., 1913, № 3, с. 53).

[13] В связи с этим см. в кн.: Schröter M. Der Streit um Spengler. München, 1921.

[14] В годы нэпа Н.И. Бухарин в своем труде «Экономика переходного периода» (ч. I, М., 1920) сделал попытку пересмотреть и уточнить методологию и некоторые категории экономики, разработанные Марксом применительно к капиталистическому обществу (см. гл. 9 «Экономические категории капитализма в переходный период», написанную вместе с Ю. Пятаковым, – с. 123–136). См. рецензии Г. Сафарова и В. Быстрянского на указанную кн. Н.И. Бухарина («Книга и революция», 1920, № 2, с. 24–26; № 6, с. 9–11).

[15] Ср., например, тезис о «Зарницах Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» (сб. «Пощечина общественному вкусу», с. 4) и тезисы Ф.Т. Маринетти: «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты»; «Будем смело творить "безобразное" в литературе» («Манифесты итальянского футуризма», с. 7, 41).

[16] Одним из главных принципов русских и итальянских футуристов было ниспровержение классиков и отрицание традиций (см. «Пощечина общественному вкусу», с 3–4, и «Манифесты итальянского футуризма», с. 6–10).

[17] Цитата из «Вступления к "Dada-Almanach"» немецкого писателя Р. Хюльзенбека (1892–1974), одного из организаторов и теоретиков дадаизма, – «Dada-Almanach», Berlin, 1920, S. 3.

[18] Из «Манифеста Дада 1918» Т. Тцара (см. примечание 1).

[19] Эти три лозунга из «Вступления к "Dada-Almanach"» Р. Хюльзенбека. Третий лозунг («Большевизм в искусстве») характерен для антибуржуазных установок группы «Политический дада», выступавшей в поддержку пролетарской революции, и, по-видимому, восходит к названию доклада Маяковского, прочитанного в Политехническом музее «Большевики искусства» (24 сентября 1917).

[20] Цитата (с купюрой) из манифеста «Дадаланд» французского дадаиста, художника и поэта Ж. Рибмон-Дессеня (1884–1974). – «Cannibale», Paris, 1920, № 2; см. также: «Современный Запад», 1923. кн. 3, с. 130.

[21] Из «Манифеста Дада 1918» Т. Тцара (см. примечание 1). Здесь, вероятно, отсылка к экспрессивной анархически-бунтарской стилистике поведения, характерной для героев некоторых произведений Л. Андреева (драма «Савва» и др.).

[22] Формула из «Дадаистского манифеста» (1918), написанного Р. Хюльзенбеком от имени группы («Dada-Almanach», Berlin, 1920); см.: Называть вещи своими именами. М., «Прогресс», 1986, с. 319).

[23] См. первый «Манифест футуризма» Ф.Т. Маринетти («Манифесты итальянского футуризма», с. 8).

[24] Основные манифесты дадаистов направлены главным образом против экспрессионистов и футуристов. См. также формулу Т. Тцара из «Манифеста Дада 1918» (примечание I).

[25] Формула из «Manifeste cannibale dada» Ф. Пикабиа (см.: «Cannibale», Paris, 1920, № 1; «Современный Запад», 1923, кн. 3, с. 126). Здесь Якобсон сравнивает типологию дадаистских афоризмов (см. примечание 2) с приемом «принципиального неузнавания», характерным для армянских анекдотов. См. также об использовании этого приема в поэтике футуризма: в ст. Якобсона «О художественном реализме» (наст. изд., с. 392); в кн.: Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929, с. 145; в кн.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 49–50. Ср. в «Четвертой прозе» О. Мандельштама: «Ходят армяне из города Эривани с зелеными крашеными селедками» (Мандельштам О. Собрание сочинений, т. 2, Нью-Йорк, 1971, с. 192).

[26] Из «Манифеста Дада 1918» Т. Тцара.

[27] Парафраза одного из положений «Манифеста Дада 1918» Т. Тцара.

[28] *Дадасоф* (Dadasoph) – прозвище-неологизм немецкого дадаиста, поэта и художника Р. Хаусмана (1886–1970) – см.: каталог «Erste Internationale Dada-Messe», Berlin, 1920. *Дадаяма* (Dadayama) – неологизм из памфлета «Enthüllungen» немецкого поэта-дадаиста В. Меринга (1896–1981) – «Dada-Almanach», Berlin, 1920.

[29] Цитаты из двух манифестов Р. Хюльзенбека – «Дадаистского манифеста» (см.: Называть вещи своими именами, с. 319) и «Вступления к „Dada-Almanach"».

[30] Из ст. «Чего хочет экспрессионизм?» («Dada-Almanach»).

[31] Из «Манифеста Дада 1918» Т. Тцара.

[32] *На мелок* – термин карточный игры («в долг»), это выражение было популярно в кругу Маяковского, см. например, в ст. О. Брика «ИМО – искусство молодых» (сб. «Маяковскому», Л., 1940, с. 92).

[33] Цитата из манифеста Р. Хюльзенбека «Вступление к "Dada-Almanach"».

[34] Вероятно, из манифеста Р. Хаусмана «Немецкий обыватель сердится» («Der Dada», Berlin, 1919, № 2). См. также примечание 41.

[35] «Да здравствует будущее» *(фр.)* – основной лозунг футуристов. «Долой будущее» *(фр.)* – неточная формула из «Манифеста Дада 1918» Т. Тцара.

[36] Речь идет о герое повести В.Ф. Одоевского «Импровизатор» (1833), который «беспрестанно говорил стихи на каком-то языке, смешанном из всех языков». Об этом см. также в ст. Якобсона «Звук и значение». – Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985, с. 41.

[37] Имеется в виду эпатажное заявление А. Крученых в декларации «Тель (але стиль) литераторов» (1916), где счет из прачечной сравнивается со строчками из «Евгения Онегина» Пушкина и «доказывается», что стиль счета «выше пушкинского!» (Крученых А., Клюн И., Малевич К. Тайные пороки академиков. М., 1916). См. также ст. Якобсона «О художественном реализме» (наст. изд., с. 390).

[38] В 1910 г. группа французских художников и поэтов устроила мистификацию: в «Салоне независимых» была выставлена «картина», «написанная» ослиным хвостом, и выдана за работу художника-дебютанта. Отсюда происходит название общества художников, группировавшихся вокруг М. Ларионова и Н. Гончаровой (см. подробнее: Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976, с. 33).

[39] Термин «вещь» характерен для поэтики футуризма, формула «сделанные вещи» восходит к декларации художников П.Н. Филонова, Д. Какабадзе, Е. Псковитинова, Э.А. Лассон-Спировой, А.М. Кирилловой «Сделанные картины» (СПб., 1914). О знакомстве Якобсона с Филоновым см.: Jakobson R., Pomorska K. Op. cit., p. 9; Art and Portry: The Cubo-Futurists. An interview with R. Jakobson by D. Shapiro) – In: The avant-garde in Russia. 1910–1930. New perspective. Los Angeles, 1980, p. 18.

[40] См. примечание 1.

[41] Ср. в ст. Хлебникова «Художники мира!», которую Якобсон, вероятно, читал в рукописи, схожие формулы – «художники мысли», «художники краски» (Хлебников В. Творения. М., 1987, с. 621).

[42] Речь идет: 1) о лозунге, висевшем на выставке «Dada-Messe»: «Die Kunst ist tot. Es lebe die neu Maschinenkunst Tatlins» («Искусство умерло. Да здравствует новое машинное искусство Татлина»); на этой выставке экспонировался также коллаж Р. Хаусмана «Tatlin at home» (1920); 2) о термине Крученых «вселенский язык», на котором он создавал свои «стихотворения из гласных» – см.: Крученых А. Декларация слова, как такового. СПб., 1913; 3) о «симультанной поэзии» Т. Тцара и Р. Хюльзенбека, которая рассчитана на многоголосую декламацию и которая восходит к термину «симультанизм» (1913) художника Р. Делоне и поэта А. Барзена; 4) о манифесте Р. Хаусмана о живописи и музыке «Оптофонетика» (см. «Вещь», Берлин, 1922, № 3, с. 13–14; ср. с манифестом «Искусство шумов» (1913) итальянского художника-футуриста Л. Руссоло – «Манифесты итальянского футуризма», с. 51–58); 5) о *Берлице* М.Д. (1857–1921), австрийском педагоге, создавшем свою систему ускоренного обучения иностранным языкам, авторе многочисленных учебников-самоучителей.

[43] «Моя мать сказала мне: отгони кур, // но я не могу прогнать кур» *(нем.)* – цитата из ст-ния Т. Тцара «Suaheli» (цикл «Poémes nègres»), являющегося стилизацией мнимого фольклорного текста на языке суахили (на франц. яз. см.: Tzara T. Oeuvre complets. Paris, 1975, t. I; перевод на нем. яз. см.: «Dada-Almanach», S. 142).

[44] Цитаты из «Вступления к „Dada-Almanach"» Р. Хюльзенбека (слова «здравый смысл» в первой цитате даны по-французски: «bon sens»).

[45] К первой годовщине Октября художники (из военной школы маскировки) выкрасили траву в Александровском саду в Москве, а в мае 1919 г. раскрасили деревья в сквере перед Большим театром. См. об этом в воспоминаниях С.М. Алянского о Блоке («Новый мир», 1967, № 6, с. 182–183). Об этом же эпизоде упоминает А.Н. Толстой в романе «Хождение по мукам». Ср. в ст-нии Маяковского «Мы идем»: *Барабаня, // тащите красок ведра. // Заново обкрасимся. // Сияй, Москва!* («Искусство», 1919, № 5, 1 апреля).

[46] «Мы хотим, мы хотим, мы хотим... мочиться разными цветами» *(фр.)* – афоризм Т. Тцара, который он неоднократно варьирует в своих манифестах («Ма-

нифест господина Антипирина» и др.) – см. «Chronique Zurichoise, 1915–1919» – «Dada-Almanach»; ср. также «Современный Запад», 1923, № 3, с. 132.

[47] Неточная цитата из заметки художника и писателя О. Бердслея «Тайна Шекспира» (см.: «Обри Бердслей». М., 1912, с. 48).

[48] Цитата из памфлета В. Меринга «Разоблачение» («Enthüllungen») – «Dada-Almanach», Berlin, 1920.

[49] Это сравнение, возможно, восходит к формуле Т. Тцара «фирменный коктейль дада» – см.: «Dada-Almanach».

[50] Дадаизм возник в 1916 г. как искусство кабаре в цюрихском «Кабаре Вольтер» (организаторы – Т. Тцара, Р. Хюльзенбек, Г. Балль, Г. Арп, М. Янко и др.).

[51] Из «Манифеста Дада 1918» Т. Тцара.

[52] В 1919–1920 гг., во время травли А. Эйнштейна как пацифиста и еврея в немецкой печати появились сведения о его возможной эмиграции, а также о предполагаемой награде, которую должно присудить ему Лондонское Королевское астрономическое общество; однако медаль была присуждена А. Эйнштейну лишь в 1925 г. (см.: Хофман Б. Альберт Эйнштейн – творец и бунтарь. М., 1983, с. 201). В связи с этим ср. в ст. Ю. Тынянова «Записки о западной литературе» (1921) – Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 127.

[53] В 1920 г. К. Гамсуну была присуждена Нобелевская премия по литературе. В публицистике он неоднократно высказывался о своей германофильской ориентации, которая вызывала в разные годы протесты и бойкот норвежской и мировой общественности. Во время второй мировой войны, сотрудничал с нацистами.

[54] Ср. с аналогичными объявлениями русских и украинских конструктивистов, например, о проекте художника В.Д. Ермилова («Авангард», Харьков, 1930, № 3). Ср. также в ст. А. Эфроса «Дада и дадаизм» («Современный Запад», 1923, № 3, с. 122).

[55] См. высказывания швейцарского художника-дадаиста Ф. Баумана (1886–1942) – «Dada-Almanach».

[56] Жанр «плутовского романа» зародился в Испании в XVI в. в схожей социально-деклассированной среде. О традициях «плутовского романа» в русской литературе см.: Шкловский В. Матвей Комаров житель города Москвы. Л., 1929; Шкловский В. Чулков и Левшин. Л., 1933.

[57] «Не хочу даже знать, были ли до меня люди» *(фр.)* – «Dada-Almanach».

[58] «Бери у других и отдавай себя. Живи и умирай» *(нем).* – из «Вступления к „Dada-Almanach"» Р. Хюльзенбека.

[59] «Можно одним-единственным энергичным прыжком одновременно совершить противоположные действия» *(нем.)* – из «Dada-Almanach».

[60] «Дела – это тоже поэтическая стихия» *(нем.)* – из «Dada-Almanach»; ср. «Современный Запад», 1923, № 3, с. 133.

[61] «Сегодня все еще для войны» *(нем.)* – из «Dada-Almanach»; ср. «Современный Запад», 1923, № 3, с. 122.

[62] «Я сам представитель нескольких национальностей» *(фр.)* – по-видимому, утверждение Т. Тцара, который был румынским евреем и писал на французском и немецком языках.

[63] «Под тогой дадаизма сошлись и война и мир, но он всему предпочитает Шерри Бренди Флип» *(нем.)* – из «Вступления к „Dada-Almanach"» Р. Хюльзенбека.

[64] «Бога с борделем» *(фр.)* – цитата из «Chronique Zurichoise, 1915–1919» Т. Тцара («Dada-Almanach»).

[65] См.: Blüher H. Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. Bd. 1, 2. Jena, 1917.

[66] Из «Вступления к „Dada-Almanach"» Р. Хюльзенбека.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ*

* Данный предметный указатель и следующий за ним указатель имен не охватывают материалы, опубликованные в «Приложении».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

СОДЕРЖАНИЕ

Приложение

В издательстве "Прогресс" в серии "Языковеды мира" были опубликованы следующие книги:

1. **Витольд Дорошевский.** Элементы лексикологии и семиотики. (1973 г.)
2. **Эмиль Бенвенист.** Общая лингвистика. (1974 г.)
3. **Уоллес Чейф.** Значение и структура языка. (1975 г.)
4. **Фердинанд де Соссюр.** Труды по языкознанию. (1977 г.)
5. **Вильгельм фон Гумбольдт.** Избранные труды по языкознанию. (1984 г.)
6. **Вильгельм фон Гумбольдт.** Язык и философия культуры. (1985 г.)
7. **Роман Якобсон.** Избранные работы. (1985 г.)

В 1987 г. в серии "Языковеды мира" выходят:

8. **Н. С. Трубецкой.** Избранные труды по филологии. *Сост. В. А. Виноградов и В. П. Нерознак. Под редакцией и с послесловием Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванова и Н. И. Толстого.* Сборник состоит из разделов: 1) Общее, индоевропейское и славянское языкознание. 2) Кавказское языкознание. 3) Поэтика и метрика.
9. **Роман Якобсон.** Работы по поэтике. (См. наст. изд.)

В серии "Языковеды мира" готовятся к изданию:

10. **Люсьен Теньер.** Основы структурного синтаксиса. *Под редакцией и с предисловием В. Г. Гака.* (1988 г.)

    В книге французского лингвиста Л. Теньера (1893–1954) закладываются основы семантического синтаксиса, разрабатывается теория языковых преобразований, объясняющих формирование выразительных средств и виды трансформаций при переводе.

11. **Карл Бюлер.** Теория языка. *Под редакцией Т. В. Булыгиной.* (1989 г.)

    Книга австрийского языковеда и психолога Карла Бюлера (1879–1963) посвящена основным теоретическим проблемам общего языкознания и, в частности, разработанной ученым оригинальной семиотической теории языка.

12. **Эдуард Сепир.** Избранные труды по языкознанию и культурологии.

    Сост. В. А. Звегинцев. Общ. редакция А. Е. Кибрика. (1990 г.) Сборник работ выдающегося американского языковеда и этнолога Э. Сепира (1884–1939), в котором также представлена в новом переводе его знаменитая книга "Язык".

В 1988 году в издательстве "Прогресс" дополнительно к плану выходят следующие книги:

Французские произведения русских писателей. *Сост. Ю. М. Лотман и В. Ю. Розенцвейг.*

Книга представляет собой первое в своем роде оригинальное собрание франкоязычных произведений русских писателей, поэтов и публицистов XVIII – первой половины XIX в. от В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова до А. С. Пушкина, П. Я. Чаадаева, Ф. И. Тютчева и А. И. Герцена. Произведение ряда авторов (З. А. Волконской, А. П. Шувалова, А. М. Белосельского-Белозерского и др.) в советской печати публикуются впервые. Книга предваряется вступительными статьями проф. Ю. М. Лотмана и В. Ю. Розенцвейга, в которых рассматривается поэтика публикуемых произведений и анализируется проблема двуязычия. Произведения сопровождаются биографическими эссе и подробно комментируются. Книга богата иллюстрирована. Издается на французском языке.

Рекомендуется филологам всех специальностей и широкому кругу читателей.

Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIV: Компьютерная лингвистика.

Статьи сборника посвящены вопросам автоматической обработки речевой информации и общения человека с компьютером, перспективным способам машинного моделирования общения, описанию разнообразных практических задач, для решения которых используются методы компьютерной лингвистики. Материалы сборника отражают результаты, полученные в области лингвистических проблем компьютеризации за последние пять лет.

Предназначена для лингвистов прикладного профиля, логиков, специалистов по информатике, а также для языковедов и преподавателей по компьютерной технике.

* * *

Заявки на данные книги принимаются местными книготоргами, а также в книжном магазине "Прогресс" г. Москвы.

ИБ № 15301

Редактор Н. Н. П о п о в
Младший редактор Т. В. Е с и н а
Художник В. К. Б и с е н г а л и е в
Художественный редактор С. В. К р а с о в с к и й
Технический редактор М. И. В а н Э н г е л а н д

Сдано в набор 09.09.86. Подписано в печать с РОМ 09.10.87. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Пресс-Роман. Печать офсетная. Условн. печ. л. 29 + 0,75 печ. л. вклеек. Усл. кр.-отт. 29,75. Уч.-изд. л. 32,13. Тираж 18500 экз. Заказ № 820. Цена 2 р. 70 к. Изд. № 41344.
Ордена Трудового Красного Знамени издательство "Прогресс" Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
119847, ГСП, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17.

Отпечатано на Можайском полиграфкомбинате Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Можайск, 143200, ул. Мира, 93.